

आधुनिक कविता की भाषा

[आधुनिक खड़ी बोली के लोकप्रिय तीस (३०) काव्य ग्रन्थों की समीक्षा]

द्वितीय खण्ड

भाग ३

लेखक

श्री वृजकिशोर चतुर्वेदी

बी० ए०, एल-एल० बी०, बार-एट-लॉ

प्रकाशक

गयाप्रसाद एण्ड सन्स

गयाकुञ्ज, आगरा

संवत् २००५

१६५१
प्रथम संस्करण
सर्वाधिकार सुरक्षित

प्रथम खण्ड मूल्य ३।।)
भाग १ व २
द्वितीय खण्ड मूल्य ३)
भाग ३
सम्पूर्ण ६)

मुद्रक
जगदीशप्रसाद एम० ए
एज्युकेशनल प्रेस, आगरा

विषय-सूची

तृतीय भाग

१—श्री मैथिलीशरण गुप्त का 'साकेत'	२६६ से २८०
२—'साकेत' और 'पलासी का युद्ध'	२८१ से ३०३
३—श्री हरिऔधजी का 'प्रिय प्रवास'	३०४ से ३३७
४—श्री सियारामशरण गुप्त का 'बापू'	३३८ से ३५८
५—श्री मोहनलाल महुतो 'वियोगी' का 'आर्यावर्त्त'	३५६ से ४०८
६—श्री अञ्जल के 'करील' और 'लाल चूनर'	४०६ से ४५१
७—श्री शिवमगलसिंह 'सुमन' का 'प्रलय मृजन'	४५२ से ४६०
८—पुनर्वाचन	४६१ से ४६७
९—साहित्य समीक्षा	
(दिसम्बर १९४२ में दिया हुआ एक भाषण)	४६८ से ४८१
१०—सजीव कविता	४८२ से ५२८
(क) ध्वनि-योजना	४८३
(ख) शब्द-चयन	४८४
(ग) शब्दों के पर्याय	४८८
(घ) प्रसंगानुकूल शब्द स्थापन	५०३
(ङ) छन्द का अन्तिम चरण	५१२
(च) व्यक्ति के अनुरूप विचार	५२१

तृतीय भाग

श्री मैथिलीशरणजी गुप्त का 'साकेत'

(१)

'साकेत' का पंचम संस्करण हाल में ही निकला है, जिससे 'साकेत' की लोक-प्रियता का अच्छा परिचय मिलता है। श्रद्धेय मैथिलीशरणजी गुप्त का यह महाकाव्य द्वादश सर्गों में समाप्त हुआ है और आलोचकों ने इस महाकाव्य की अत्यंत प्रशंसा की है।

प्रोफेसर नगेन्द्रजी, एम ए ने लिखा है—“साकेत में आकर गुप्तजी भाषा पर पूर्ण प्रभुत्व प्राप्त कर लेते हैं। कवि का भाषा पर अधिकार इतना व्यापक और विस्तृत हो जाता है कि वह जैसे चाहे उसका प्रयोग सरलता से कर लेता है। 'साकेत' के किसी स्थल को पढ़कर यह अनुभव हो सकता है कि कवि को कोई भी शब्द ढूँढ़ना नहीं पड़ता है, वह स्वयं उसकी जिह्वा पर आगया है।” (साकेतः एक अध्ययन, पृष्ठ २३८)

लक्ष्मण और उर्मिला के चरित्र-चित्रण में 'साकेत' ने एक विशेष स्थान प्राप्त किया है 'प्रिय प्रवास' के बाद खड़ी बोली का यह दूसरा महाकाव्य निःसंदेह स्तुत्य एवं प्रशंसनीय है, परन्तु खेद के साथ लिखना पड़ता है कि भाषा की दृष्टि से कोई भी निष्पक्ष समालोचक श्रीयुत नगेन्द्रजी से सहमत नहीं हो सकता।

जिस महाकवि ने 'जयद्रथवध,' 'भारत भारती,' 'रंग में भंग,' 'विकट भट,' 'सैरंघ्री,' 'वक संहार' और 'विरहिणी व्रजांगना' की परिष्कृत भाषा का खड़ी बोली को दान दिया हो, वही महाकवि 'साकेत' लिखने में इस प्रकार असफल रहेगा, यह देखकर अत्यन्त आश्चर्य होता है।

श्रद्धेय गुप्तजी ने नवीनचन्द्र सेन के बंगला भाषा के 'प्लासी के

युद्ध का' पद्य में अनुवाद किया है। अनुवाद के नाते या सुन्दर पद्य के नाते-दोनों दृष्टि से 'प्लासी के युद्ध' की भाषा अत्यन्त सुन्दर और मनमोहक है। उसके बाद 'साकेत' पर दृष्टि डालने से पता चलता है कि जहाँ तक भाषा का सम्बन्ध है न तो भाषा में ओज है और न सौंदर्य। भाषा लड़खड़ाती सी प्रतीत होती है। ज्ञात यह होता है कि श्रद्धेय गुप्तजी के सिर पर एक बड़ा भारी बोझ रखा हुआ है और किसी-न-किसी प्रकार वह उस भार से निवृत्त हो जाना चाहते हैं। उनके पूज्यपाद पिताजी का पुनीत आदेश उनको बार-बार इंगित करता है कि कविता राम सम्बन्धी होनी चाहिए और इसीलिए श्रीराम सम्बन्धी महाकाव्य किसी न किसी प्रकार लिख लिखाकर वह उस ऋण से उच्छ्रित हो जाना चाहते हैं जो उनके हृदय को संतप्त कर रहा है। केवल कर्त्तव्य पालन की दृष्टि से लिखे गए ऐसे महाकाव्य में भाषा की वह रस-धारा नहीं मिल सकती जो हृदय के अन्तरतम प्रदेश से उत्पन्न हुए काव्य में होती है।

इसीलिए इस महाकाव्य में भावों की कोमलता या विचित्रता, पद विन्यास की रमणीयता, ओर अपूर्वता, शब्दों के लालित्य और भ्रकार का अभाव खटकता है। भाषा की उस काव्य-वारा का चिह्न नहीं है जो श्रीराम सम्बन्धी महाकाव्य में अपेक्षित थी। भाषा एक सी नहीं रही है। बारह सर्गों में नई-नई भाषा के जोड़ मिलते हैं। एक एक सर्ग में बीसियों प्रकार की भाषा मिल जाती है जो 'केशव' की 'रामचन्द्रिका' की छाप मात्र प्रतीत होती है क्योंकि काव्य की प्रतिभा जो 'केशव' में है 'साकेत' में नहीं मिलती। जो 'प्रियप्रवास' की भाषा में सरसता है वह भी 'साकेत' में नहीं मिलती। तो भी बीच-बीच में जो भावपूर्ण स्थल कवि के हृदय से प्रेरित हो उठे हैं उनसे भाषा में कहीं-कहीं सजीवता अवश्य आ गई है। श्री नगेन्द्रजी ने अपनी समालोचना में ये सारे भावपूर्ण स्थल चुन-चुन कर एकत्रित कर दिये हैं, परन्तु

‘साकेत’ महाकाव्य के विशाल आकार में यह भागपूर्ण स्थल बहुत ही कम हैं और भाषा दोष यत्रतत्र बुरी तरह बिखरे पड़े हुए हैं। पञ्चम संस्करण में भी ये दोष वैसे के वैसे ही देख कर अत्यन्त खेद होता है। ‘तुकबन्दी’ भी वैसी की वैसी ही छोड़ दी गई है, यथा:—

अवसर न खो निठल्ली
बढजा, बढजा, विटपि—निरुद वल्ली ।
अब छोड़ना न लल्ली
रुदम्प—अवलम्ब तू मल्ली ॥

वल्ली, लल्ली, मल्ली, निठल्ली, की तुक कर्णकटु ही नहीं ग्रामीण भी है। उर्मिला के विरह वर्णन में निम्नलिखित तुकबन्दी कितनी अप्रयुक्त है ?

मिलाप था दूर अभी धनी का
विलाप ही था बस का बनी का
अपूर्व आलाप वही हमारा
यथा विपंची—दि दार दारा !

‘दिर, दार, दारा’ की तुकबन्दी महाकाव्य में कितना सौंदर्य प्रदान कर सकती है यह वे ही समालोचक समझ सकते हैं जिन्होंने ‘साकेत’ की भाषा की अत्यधिक प्रशंसा की है। इससे भी अधिक अप्रयुक्त निम्न लिखित कवित्त है जिसकी प्रशंसा एक दूसरे समालोचक महोदय ने की है —

“नंगी पीठ नेठ कर घोड़े को उड़ाऊँ कहो,
किन्तु डरता हूँ मैं तुम्हारे इस भूले से ।
रोक रास्ता हूँ उदरों के बल से ही उसे,
दूटे भी लगाम यदि मेरी कभी भूले से ।

किन्तु क्या कल्लूंगा यहाँ ? उत्तर में मैंने हँस
 और भी बढ़ाए पैर दानों और ऊँले में ।
 “ह-है” कह लिपट गए थे यहीं प्राणेश्वर
 बाहर से संकुचित, भीतर से फूले से ॥

‘भूले से,’ ‘ऊले से,’ और ‘बाहर से संकुचित भीतर से फूले से’
 मे सिवाय तुकबन्दी और निम्न कल्पना के और कुछ दृष्टिगोचर
 नहीं होता ।

निम्नलिखित सामग्री इससे भी अधिक काव्यमय है ॥
 लिखते हैं —

“कुलिश किमी पर कड़क रहे हैं
 आली, तायद तड़क रहे हँ
 कुछ कड़ने के लिए लता के
 अरुण अवर वे फड़क रहे हँ
 मैं कहती हूँ—रहें किसी के
 हृदय वही जो घड़क रहे हँ
 अटक अटक कर भटक भटक कर
 भाव बही जो भड़क रहे हँ ।”

‘कड़क,’ ‘तड़क,’ ‘फड़क,’ ‘धड़क’ और ‘भड़क’ की इस तुकबन्दी
 ने भाषा में अजीब खड़खड़ाहट पैदा कर दी है जो अनावश्यक
 और निरर्थक प्रतीत होती है । ‘लता के अरुण अधर’ क्या है ?
 क्या अरुण फूलों से या कोंपलों से तात्पर्य है ? वास्तव में, कविता
 यहाँ बुरी तरह अटक रही है और काव्यधारा भावों की भूल-भुलैयाँ
 में भटक रही है ।

यदि उमिला पागल होकर प्रलाप ही कर रही थी तो उसके
 प्रलाप की भाषा में भी तन्मयता होनी चाहिए थी जो यहाँ नहीं
 है । केवल तुक जोड़ने के लिए ही शब्द लाए गए प्रतीत होते हैं
 यथा—

हरह ! पागल हो यदि उमिला
विरह सर्प स्वयं फिर तो किला ।
प्रिय यहाँ वन से जब आयेंगे
सन विकार स्वयं भिट जायेंगे
न सपने सपने रह पायेंगे
प्रकटता अपनी दिखलायेंगे

‘विरह सप स्वयं फिर तो किला’ में कल्पना की पराकाष्ठा है ।
और “प्रकटता अपनी दिखलायेंगे” में भाषा नितान्त अशुद्ध है ।
आशय यह था कि अपनी ‘स्थिति’ या ‘वास्तविकता’ दिखलायेंगे ।
वास्तविकता या अस्तित्व के स्थान में ‘प्रकटता’ का प्रयोग अशुद्ध है ।
एक स्थान पर लिखा है:—

बता श्री, अब क्या करूँ,
रूपी रात से रात,
भय खाऊँ, ओख पियूँ,
मन मारूँ भखमार !

यहाँ ‘रूपी रात से रात’ और ‘मन मारूँ भखमार’ में निम्न
ग्रामीण प्रयोग हैं । ‘भखमारने’ में ही ‘मनमारूँ’ का आशय
आ जाता है ।

‘स्नेह जलाता है यह बत्ती’ । बड़ा सारगर्भित पद है, परन्तु
तुकवन्दी ने वह भी बुरी तरह बिगाड़ दिया है ।

‘दीखे जिसमे राई रत्ती’
‘खिल जाती है पत्ती पत्ती’
‘ठंडी न पड़, बनी रह तत्ती’

की तुकों ने एक सुन्दर पद को हास्योत्पादक बना डाला है ।
‘गर्म’ की जगह ‘तत्ती’ का ग्रामीण प्रयोग भी है ।

इसी तरह एक स्थल पर आया है:—

“आकाश जाल सत्र ओर तना
रवि तन्तुवाय है आज बना-
करता है पाद-प्रहार वही
मक्खी सी भिन्ना रही मही”

यहाँ ज्ञात होता है कि ‘तन्तुवाय’ (?) सूर्य फुटबॉल में ‘किक’ (Kick) लगा रहा है जिसके कारण कविता मक्खी-सी भिन-भिन्ना रही है ॥

दूसरी तुकवंदियों की भी कमी नहीं है—

१—मन को यों मत जीतो—

“जन को भी मन चीतो”

“मानस, कभी न रीतो”

“जड़ न बनो दिन, बीतो”

२—शरी, गूँजती मधु गक्खी,

किसके लिए बता तूने वह रस की मटकी रक्खी

“लूटेगा घर लक्खी”

“जहाँ सुधा-सी चक्खी”

ये तुर्कें निन्दनीय हैं और भाषा को बिगाड़ रही हैं ।

एक स्थल पर लिखा है:—

“जनप्राची जननी ने शशि शिशु को जो दिया डिठौना है ।

उसको कलक कहना, यह भी मानो कठोर टौना है ।”

‘डिठौना’ और ‘टौना’ ब्रजभाषा के शब्द हैं और टौना का तो बिल्कुल अशुद्ध प्रयोग हुआ और ‘कठोर’ या ‘कोमल’ टौना कैसा होता है ?

एक दूसरा पद बड़ा सुन्दर प्रारम्भ किया है—

रहती मैं चातकि फिर बोल,

ये खारी आँख की बूँदें दे सकती यदि मोल ।

श्री मैथिलीशरण जी गुप्त का “साकेत” २७५

परन्तु बाद में तुकबन्दी की धुन में यह भी बिगड़ गया है।
यथा—

“फिर भी, फिर भी, इस भाड़ी के भुरमुट में रस घोल”

“जाग उठे हैं मेरे सौ सौ स्वप्न स्वयं हिल डोल,
और सन्न हो रहे, सो रहे ये भूगोल खगोल”

‘भूगोल-खगोल’ का अशुद्ध प्रयोग केवल तुक के लिए
लाया गया ॥

(२)

हमने अधिकाधिक उदाहरण नवम सर्ग से ही दिए हैं। उसका
यह अर्थ नहीं है कि नवम सर्ग में ही तुकबन्दी एवं अन्य भाषा
दोष वर्तमान है, दूसरे सर्गों में नहीं। साकेत में तो प्रथम सर्ग से
भी पूर्व मंगलाचरण में ही भाषा-दोष की नींव पड़ चुकी है। वह
मंगलाचरण निम्न लिखित है:—

जयति कुमार अभियोग-गिरा गौरी-प्रति,
स—गण गिरीश जिसे मुन मुसकाते है—
‘देखो अम्ब, ये हेरम्ब मानस के तीर पर
तुन्दिल शरीर एक ऊबम मचाते हैं।
गोद भरे मोदक धरे हैं, सविनोद उन्हें
सूँड से उठा के मुझे देने को दिखाते हैं।
देते नहीं, कन्दुक सा ऊपर उछालते हैं।
ऊपर ही खेलकर, खेलकर खाते हैं।’

पहले मंगलाचरण सारगर्भित हुआ करते थे। ‘साकेत’ के
मंगलाचरण में यह बात नहीं है। अब मंगलाचरण की कई पंक्तियों
ध्यान देने योग्य हैं—प्रथम पंक्ति

‘जयति कुमार—अभियोग गिरा गौरी-प्रति’

संस्कृत का एक मन्त्र सा प्रतीत होता है और अंतिम चरण—

‘देते नहीं, कन्तुक सा ऊपर उछालते हैं
ऊपर ही भेलकर, खेलकर खाते हैं’।

एक अत्यन्त साधारण बोल चाल की भाषा है। दोनों मिश्रित करके मंगलाचरण की रचना पूर्ण हुई है।

अब, प्रथम पंक्ति के शब्द एवं अर्थ अलग-अलग चल रहे हैं। ‘गौरी प्रति,’ “कुमार-अभियोगगिरा” कल्याण करे—यह साधारण अर्थ होना चाहिए। तात्पर्य यह प्रतीत होता है कि “गौरी के प्रति कुमार कार्तिकेय ने जो अभियोग लगाया है उसकी वाणी कल्याण करे।”

कवित्त सारा पद जाने पर पता यह चलता है कि कुमार कार्तिकेय ने गौरी के प्रति कोई अभियोग नहीं लगाया। श्रद्धेय कवि यह बात कहना चाहते हैं कि गौरी के समक्ष कुमार कार्तिकेय ने गणेशजी के प्रति या गणेशजी के विरुद्ध एक शिकायत की—एक आरोप किया, एक आरोप लगाया वह वाणीकल्याण कारी हो। गौरी के प्रति और गौरी के समक्ष—ये दो बातें बिल्कुल भिन्न हैं। परन्तु कवि ने इस पर ध्यान नहीं दिया।

अब वह शिकायत क्या है? आरोप क्या है? बहुत ही साधारण ॥ जिसे किसी भी दृष्टि से अभियोग की श्रेणी में लाना कठिन है। कुमार कार्तिकेय की वाणी की प्रथम पंक्ति है:—

“देखो, अम्ब, ये हेरम्ब मानस के तीर पर,
तुन्दिल शरीर एक ऊधम मचाने हैं”।

इस पंक्ति में, ‘अम्ब’ ‘हेरम्ब,’ ‘मानस तीर’ और ‘तुन्दिल’ संस्कृत के शब्द, और ब्रजभाषा के ग्रामीण शब्द ‘ऊधम’ मचाते हैं मिला कर यह चरण पूरा हुआ है” और ‘ऊधम’ शब्द “शोर गुल,

उत्पात” इत्यादि की ओर इंगित करता है। बोध ऐसा होता है कि ‘मानसरोवर के तीर पर सहस्रों मनुष्यों की भीड़ है—दौड़ हो रही है,—‘हो हो’ की चिल्लाहट और भारी करतल ध्वनि से घबरा कर कार्तिकेयजी कहते हैं कि “हे अम्ब देखो तो कितना ऊधम हो रहा है, गणेश जी कितना ऊधम मचा रहे हैं” परन्तु कवित्त पढ़ जाने पर पता चलता है कि कोई ऊधम नहीं है वहाँ तो दो भाइयों को छोड़कर कोई भी तीसरा व्यक्ति उपस्थित तक नहीं है। वहाँ पूर्ण शान्ति का साम्राज्य है। गणेशजी मोदक रखे हुए बैठे हैं कार्तिकेयजी को देने को सूँड से उठाकर दिखाते हैं, परन्तु देते नहीं। ऊपर ही उछाल कर स्वयं खा जाते हैं। सिवाय इस बात के और कोई शिकायत नहीं है। अगर कार्तिकेयजी स्वयं मचलते हों या ताली पीट कर चिल्लाते हों तो दूसरी बात है परन्तु वहाँ तीसरा कोई व्यक्ति ताली पीटने वाला भी नहीं ॥ ऐसी परिस्थिति में “गणेशजी के ऊधम मचाने” की शिकायत सही नहीं है और न ‘ऊधम मचाने’ के शब्द ही उपयुक्त स्थान पर प्रयोग किए गए हैं।

कवि का आशय यह भी है कि एक-एक मोदक ऊपर उछालते जाते एवं स्वयं खाते जाते हैं परन्तु शब्दों में ऐसा भाव किंचित् मात्र व्यक्त नहीं हो पाया।

“ऊपर ही भेलकर, खेलकर खाते हैं” ये संगलाचरण के अंतिम शब्द हैं।

‘भेल’ शब्द में कुछ कठिनाई बोध हो रही है। कवि का आशय तो यह है कि ऊपर उछालकर ऊपर ही खा जाते हैं। उछाला नहीं कि खाया नहीं ॥ शीघ्रातिशीघ्र खा जाते हैं। ‘खाते हैं’ और ‘शीघ्र खा जाते हैं’ में भेद है। अंतिम शब्द भाव को उपयुक्त रूप से व्यक्त कर सकते थे। ‘भेलकर खेलकर खाते हैं’ में खाने में

विलम्ब होने का आभास होता है जो कवि का भाव नहीं है ।
स्वयं झेलने वाले को कुछ कष्ट भी बोध हो रहा है ।

मंगलाचरण के अनन्तर अब सरस्वती की वन्दना है—

अथ दयामयि देवि, सुख दे, सारदे
इधर भी निज वरदपाणि पसार दे

शब्द “वरद पाणि पसारदे” ध्यान देने योग्य है । कवि का
आशय कुछ और है—शब्द कुछ और बतलाते हैं ।

आशय यह है कि हे सुख देनेवाली दयामयि सरस्वती देवी !
अपना वर देने वाला हाथ मेरे सिर पर भी रख दे ।

परन्तु ‘हाथ पसारना’—‘हाथ फैलाना’ याचना के भाव में
ही प्रयोग होता है—इस विषय में दो मत नहीं हो सकते । ‘पसार
दे’ ने वन्दना ही अशुद्ध कर दी है । भाषा की दृष्टि से यह चरण
अत्यंत निंद्य है । शब्दों का अर्थ कुछ-कुछ यह होता है कि—‘हे
सुख देनेवाली दयामयी सरस्वती देवी ! तूने बड़ों-बड़ों को वर
दिए हैं । जरा अपना वह वर देनेवाला हाथ मेरे सामने तो फैला
तो मैं तुझे एक सबसे बड़ा वर दे दूँ । जरा मेरा भी तो
करिमा देख’ ॥

शब्द और भाषा अपनी-अपनी राह अलग अलग चल रहे
हैं । भाव के अनुरूप ही नहीं—यहाँ तो बिल्कुल भाव के प्रतिकूल—
भाषा ने चलना प्रारंभ किया है । ‘सिरपर हाथ रखना’ और
‘हाथ फैलाना’ एक दूसरे के विरुद्ध बातें हैं । जहाँ भाषा एवं
भाव का यह वैषम्य मंगलाचरण एवं वन्दना में ही प्रारंभ हो गया
हो वहाँ सारे ग्रंथ की भाषा का क्या हाल हुआ होगा, यह विज्ञ
पाठक स्वयं ही सोच सकते हैं ॥ उसके विषय में एक स्वतंत्र लेख
लिखना उपयुक्त होगा, परन्तु यहाँ यह बतला देना अनुचित न

होगा कि ‘साकेत’ के प्रथम चार सर्ग की भाषा भाषा-दोषों से सर्वथा भरपूर है। बड़ा अच्छा हो कि ये चार सर्ग फिर से लिखे जाने का प्रयत्न हो तो अन्यान्य त्रुटियाँ निकाली जाकर महाकाव्य की भाषा परिमाजित एवं प्राञ्जल हो सके।

सरस्वती-वन्दना के अनन्तर अयोध्या वर्णन में चार माया-भूर्तियों का वर्णन किया गया है, परन्तु रूपक उसमें भी सँभल नहीं पाया।

“गम सीता, धन्य धीराम्बर इला
शौर्यसह सम्पत्ति, लक्ष्मण उर्मिला
भरत कर्त्ता, माण्डवी उनकी किया
कीर्त्ति सी श्रुति कीर्त्ति शत्रुघ्न प्रिया”

यहाँ राम सीता तो धीराम्बर इला की भौति हैं। लक्ष्मण और उर्मिला शौर्य और सम्पत्ति की भौति हैं। भरत एवं माण्डवी—कर्त्ता एवं किया की तरह हैं परन्तु शत्रुघ्न एवं श्रुतिकीर्त्ति किस-किस की भाति हैं, कवि नहीं बतला सके। केवल यह कह कर चुप हो जाना पड़ा कि “शत्रुघ्न की प्रिया श्रुतिकीर्त्ति ‘कीर्त्ति’ सी है, परन्तु शत्रुघ्न की उपमा हम किसी से भी नहीं दे सकते ॥ अगर अलङ्कार दोष हो तो भले ही होने दो” ॥

अयोध्या वर्णन में “ईति भीति जनु प्रजा दुखारी” का भाव भी लाया गया है परन्तु वह तुलबन्दी भी अत्यन्त नीरस होगई है—यथा

अलग रहती हैं सदा ही ईतिया
भटकती हैं शून्य में ही भीतियाँ
नीतियों के साथ रहती रीतियाँ
पूर्ण हैं राजा प्रजा की प्रीतियाँ

ईतिया किससे अलग रहती है ? भीतियों शून्य में किस तरह भटकती होंगी ? शून्य का तात्पर्य क्या आकाश रो है ? 'रीतियों' किस विषय की ? क्या कायदे और कानून से मतलब है ? राजा प्रजा की प्रीति, या प्रीतियाँ ? भापा का घोड़ा बेलगाम सा तेजी से भागता चला जा रहा है ॥ श्रेय कवि के काव्र का नहीं मालूम होता ॥ हमारी भी निगनलिखित तुकबन्दी इसमें मिला लें तो अच्छा हो: —

धन्य हैं साकेत की ये रीतियाँ !
और भापा - भाव की मतचीतियाँ ॥

‘साकेत’ और ‘पलासी का युद्ध’

(१)

श्रद्धेय मैथिलीशरण जी गुप्त ने सर्व प्रथम सरल भाषा में प्रबन्ध काव्यों को लिखनेकी परम्परा चलाई थी। खड़ी बोली के काव्य में, इन प्रबन्ध काव्यों के कारण ही गुप्तजी का एक बहुत ऊँचा स्थान है। प्रत्येक हिन्दी-भाषा-भाषी उनका चिर श्रुणी रहेगा। ‘रंग में भंग’, ‘जयद्रथवध’ और ‘विकटभट’ में उनकी भाषा अत्यंत सजीव और ओजस्वी है एवं प्रबन्ध-सौष्ठव भी अच्छा है।

उसके अनन्तर श्री नवीनचन्द्र सेन के बंगला के ‘पलासी के युद्ध’ के पद्यानुवाद में श्रद्धेय गुप्तजी अत्यन्त सफल हुए। यह अनुवाद एक स्वतंत्र कृति माना जाय तो अतिशयोक्ति का तो किंचित् भी भय नहीं है क्योंकि कवि के भावों की रक्षा करते हुए भी शब्द-चयन स्वयं गुप्तजी की स्वतंत्र शैली का परिचय देता है। ‘पलासी के युद्ध’ की भाषा इतनी प्राञ्जल और सजीव है कि जितनी बार यह काव्य पढ़ा जाय उतना ही अधिक उसे और पढ़ाने को जो चाहता है।

प्रबन्ध काव्य में छोटे-छोटे वर्णन और पारस्परिक संवाद की भाषा सजीव होनी आवश्यक है। कौशल पूर्वक पारस्परिक संवादों में भिन्न-भिन्न रूप से प्रत्येक के भाव दिखा कर चरित्र-वैचित्र्य की रक्षा करनी पड़ती है। जैसा व्यक्ति हो उसी के अनुरूप उसके संवाद की भाषा प्रयुक्त करके उसके अनुरूप छंद भी प्रयुक्त करना आवश्यक हो जाता है। और फिर समय के अनुसार एक दूसरे छन्द का ठीक-ठीक सिलसिला भी मिलाना पड़ता है। क्योंकि जब तक सिलसिला नहीं मिलता तब तक महाकाव्य के कवि की कण्ठ लहरी पाठकों के हृदयों के मर्म-स्थान पर पहुँच ही नहीं सकती।

‘साकेत’ में स्थलों के वर्णन, संवादों की भाषा और प्रबन्ध-सौष्ठव में श्रद्धेय कविवर सफल हुए हैं या असफल ? ऐसा प्रश्न है जिसका सही उत्तर तब तक नहीं दिया जा सकता जब तक ‘साकेत’ के कुछ अंशों की तुलना किसी दूसरे प्रबन्ध-काव्य के अंशों से न की जाय ।

हम समझते हैं कि किसी दूसरे कवि के महाकाव्य से ‘साकेत’ की तुलना उचित नहीं होगी । श्रद्धेय गुप्तजी के ‘पलासी के युद्ध’ की भाषा से ही ‘साकेत’ की भाषा की तुलना अधिक समीचीन होगी इस लिये एक दृष्टि ‘पलासी के युद्ध’ के प्रथम सर्ग पर डालनी अनुचित न होगी ।

‘पलासी के युद्ध’ के प्रथम सर्ग में नवद्वीप के राजा कृष्णचंद्र आदि जगत सेठ के भवन में बैठकर सिराजुद्दौला को राजच्युत करने का परामर्श करते हैं । इस पड्यंत्र के वर्णन में कवि ने जो कौशल दिखाया है उसकी जितनी प्रशंसा की जाय कम है । पड्यन्त्रकारियों में रानी भवानी का मत प्रछा जाता है । रानी भवानी का जो मत है उसकी भाषा अत्यंत सजीव एवं ओजस्वी है जिससे उनकी दूरदेशी एवं देशभक्ति का परिचय अपने आप मिल जाता है । यह भाषण इतना सुन्दर है कि यदि स्थान होता तो हम इसे आद्योपांत उद्धृत करते । तो भी कुछ अंश उद्धृत करने का लोभ हम संवरण नहीं कर सकते । कवि लिखते हैं .—

“रानी का मत क्या ?” सुन जाग मानों सोते से
बोली श्री भवानी रानी वाक्य सुधा सोते से
“मेरा क्या मत है ?” महाराज कृष्णचन्द्र राय,
सुनने की इच्छा है, सुनो तो यह मेरी राय—
सने जो नवाब का चरित्र दिखलाया घोर,
जानती हूँ मैं कि उससे भी वह है कठोर ।
आप ही मैं श्रवणा हूँ तुबल हृदय है ।
क्या कहूँ परन्तु यह मन्त्र पाप-मय है ।

कृष्णनगराधिप के योग्य नहीं कान्ति यह
ऐसे पड्यन्त्र की हुई क्यों भला भ्रान्ति यह ?
होगी इस वीरता की यों ही ब्रतोद्यापना
दासता के बदले में दासता की स्थापना ।
देखो महाराज, सूक्ष्म दृष्टि द्वारा एक बार-
भारत के चारों ओर दूर नहीं दिल्ली द्वार ।
मुगल मलीन होते जाते घड़ी पल हैं,
और मराठों से हुए फ्रेंच हीनचल हैं ।
क्लाइव के पेर बग—भूमि यहाँ चूमती
ब्रिटिश पताका फ्रेंच दुर्ग पर भूमती ।
नाहर ज्यों लगता है यूयप की घात में
क्लाइव त्यों रत है नवाब के निपात में ।
सेनापति सग कहीं उससे मिलें जो आप
होगा तो अमोघ वेग और उसका प्रताप ।
बग में जलेगी वह भीमानल एक सग
भस्म होगा जिससे नवाब जैसे हो पतंग ।
साध्य क्या जो सेनापति उसको बुझा सके ?
बुझ न सकेगी आप गंगा भी बुझा थकें !!
नग की क्या बात, सारे भारत में कौन भूप-
रोकेगा ब्रिटिश वेग होगा जोकि संभ्रा रूप ?

× × × ×

होते हैं दिन दिन यवन हत बल ज्यों
भारत के भाग्य की घुमाता विधि कल त्यों

× × × ×

जानती हूँ यवन फिरंगियों के ही समान-
भिन्न जाति वाले हैं तथापि भेद है महान ।
सदियों से सग रहने से मुगलों के सग
हो गया है जेता जित रूपी विप भाव भग ।

यवन हमी में मिले आज इस भौति हैं
पीपल में होते उपहृत जिस भौति हैं ।
राज सेना, राजकोश और राज मन्त्रागार
बोलो, हिन्दुओं का नहीं आज वहाँ स्वाधिकार ?

रानी भवानी का भाषण और भी बड़ा है और आदि से अन्त तक अत्यन्त चित्ताकर्षक और हृदयग्राही है । जगत सेठ और राजा कृष्णचन्द्र एवं मन्त्री के भाषण भी अपने-अपने रूप में अत्यन्त प्रभावशाली हैं । राजा कृष्णचन्द्र के भाषण की निम्नलिखित पंक्तियों आन्तरिक मर्म भेदी स्वदेश-वात्सल्य-स्रोत के सहसा उमड़ चलने की परिचायक हैं । पढ़ते-पढ़ते थक जाइए परन्तु फिर भी पढ़ने की उत्कण्ठा बनी रहती है ।

कौन कहे, कौन जाने, पानीपत कै कै बार,
भारत के भाग्य का करेगा और भी निचार !'
नत हैं पठान, गत-प्राय ये मुगल हैं
शूलित किन्तु हम आज भी अग्रज हैं ।
सदियों गई हैं, किन्तु देव अग्रज है नूर
भारत की दासता न जाने कब होगी दूर ।
जाता दिन दुःख में, अनिद्रा में जाती रात
हमसे मृदु शय्या भी होती शर-शय्या शात ॥

बृद्ध मंत्रिवर की स्वामि भक्ति का परिचय देने वाली निम्न-लिखित पंक्तियाँ भी ध्यान देने योग्य हैं । वह कहते हैं:—

हाय ! जिस गाय के थनों से किया दुग्ध पान,
कैसे बदले में करूँ उसको विप-प्रदान ?
धर्म आज भी है धर्म, पाप आज भी है पाप
धर्म छोड़ पाप करूँ कैसे ? सोच लीजे आप
नरक समान है कृतघ्न चित्त पापा रूढ़
खाता जिस कर से है काटे उसे कौन मूढ ?

करते बने जो बग—शासन स्वयल से
दे सको नवाव को जो दण्ड निजदल से
तो समस्त युद्ध करो, करते क्यों छल हो ?
अन्यथा अवीन रहो जैसे आज कल हो ।
मानता हूँ मैं सिराज, पापवृत्ति वाला है
किन्तु युक्ति से क्या व्याध जाता नहीं पाला है ?
बसी भूत होता है कराल विपधर भी,
भूलते हैं कैसे फिर आप जान कर भी ?

‘पलासी के युद्ध’ में प्रारम्भ से अन्त तक ऐसा ही सुन्दर भाषा-प्रवाह बहता चला गया है । वास्तव में, यह प्रबन्ध काव्य हिन्दी भाषा का गौरव-ग्रन्थ है । आश्चर्य है कि पाठ्य-पुस्तकों में इसका कहीं भी नामोनिशान नहीं है ॥

‘पलासी के युद्ध’ की गंभीर एवं मनोहर भाषा देखने के बाद यह आशा स्वाभाविक थी कि ‘साकेत’ की भाषा और भी अधिक गंभीर एवं मनोहर होगी, कारण, ‘पलासी के युद्ध’ के लिये कोई प्राचीन अवलम्बन नहीं था । वह ऐसा मार्ग है जिस पर होकर पहिले कोई गया ही नहीं था । इसके मुकाबले में ‘साकेत’-मार्ग तो वही अत्यन्त प्राचीन मार्ग था जो अच्छी तरह ठुका, पिटा, पक्का किया हुआ, सदियों से साफ-सुथरा पड़ा हुआ था जिसके ऊपर ‘कारवों’ का ‘कारवों’ आसानी से गुजर चुका था । वाल्मीक, कालिदास, भवभूति तुलसीदास, केशवदास प्रभृति बड़े-बड़े महा-रथी उस सड़क को पार करने में कसाल दिखा चुके थे । आश्चर्य इसमें नहीं होता कि ऐसी पुरानी सड़क से जाकर कोई व्यक्ति सुगमता से अपने गन्तव्य स्थान पर पहुँच गया । अवश्य आश्चर्य इसमें होता है कि ऐसे पुराने मार्ग में भी कोई श्रेष्ठ कवि लडखड़ा सकता है ॥

×

×

×

रामायण में राम बनवास के समय के दृश्य से बढ़ कर हृदय-

द्रावक दृश्य और नहीं है। उस समय राम और कौशल्या, कौशल्या और सीता, राम और लक्ष्मण के सम्वाद अत्यन्त महत्त्व के हैं। वनवास के अनन्तर कैकेयी और भरत के सम्वाद का स्थान अलग है। आर्य धर्मानुसार परमेश्वर एवं देवताओं के माने हुए अवतार—अयोध्या के विशाल राज्य-प्रासाद में पले हुए इन महान् व्यक्तियों के सम्वाद की भाषा में अत्यन्त गंभीर्य अपेक्षित था। विशेष कर महान् आपत्ति के समय आशा यह थी कि इन संवादों की भाषा उन संवादों की भाषा से अधिक ओजस्वी, अधिक गतिशील एवं अधिक गंभीर होगी जो पलासी युद्ध के पूर्व जगत सेठ के मन्त्रणा-भवन में बताये गये थे परन्तु हमारे आश्चर्य की सीमा न रही जब 'साकेत' में राम-कौशल्या संवाद का, निम्नांश हमने पढ़ा। वनवास की आज्ञा का समाचार श्रीराम के मुख से कौशल्या माता को सुनाया जाता है। भगवान राम कहते हैं—

मों मैं आज कृतार्थ हुआ
स्वार्थ स्वर्थ परमार्थ हुआ !
पावन कारक जीवन का
मुझको वास मिला वनका ।
जाता हूँ मैं अभी वहाँ
राज्य करेंगे भरत यहाँ ॥

कौशल्या सुनते ही कह उठती है :—

बोलीं वे हँस कर “रह तू
यह न हँसी में भी कह तू
तेरा स्वत्व भरत लेगा
वन में तुझे भेज देगा ?
वही भरत जो भ्राता है
क्या तू मुझे डराता है ?

लक्ष्मण ! यह दादा तेरा
 धैर्य देखता है मेरा !
 ऐं लक्ष्मण तो रोता है
 ईश्वर यह क्या होता है ?”

पता नहीं कबिवर ने यह कौशल्या माता का अलहड़पन
 दिखाया है या एक बच्चे का खिलवाड़ ॥
 इससे भी अधिक हास्यास्पद राम-लक्ष्मण संवाद हो गया है ।
 भगवान से कहलवाया जाता है —

“अनुज मार्ग मेरा लेकर
 संग अनावश्यक देकर
 सोचो अब भी तुम इतना
 भग कर रहे हो कितना ।
 हठ करके प्यारे भाई
 करो न मुझको अन्यायी ।”

(क्या भंग कर रहे हो ? यह बताने की कृपा नहीं की)
 श्री लक्ष्मण सुन कर ही कद्द उठते हैं :—

हाथ आर्य रहिये, रहिये
 मत कहिये यह मत कहिये
 हम सकट को देख डरें
 या उसका उपहास करें
 पाप रहित सन्ताप जहाँ
 आत्मशुद्धि ही आप वहाँ

नीचे के दो चरणों का अर्थ क्या है और कैसे यहाँ संगत हैं,
 यह तो परमात्मा जाने । परन्तु ‘हाथ’, ‘रहिए’, ‘मत कहिए’ ‘मत
 कहिए’ अवश्य ही शूरवीर लक्ष्मण के अनुरूप हैं !

×

×

×

×

जितना वचपन लक्ष्मण के भाषण में है उससे कहीं अधिक वचपन सीता जी के भाषण में दिखाया गया है ॥

× × × ×

सीता जी के मुँह से कहलाया गया है कि वन में उन्हें सब सुख मिलेंगे और वह वन में ही प्रभु और देवर लक्ष्मण के साथ चलेगी, अयोध्या में नहीं रहेंगी। परन्तु भाषा में न तो सीता के अनुरूप गाभीर्य है, न सजोवता है और न गतिशीलता। सीताजी कहती हैं :—

“बधुएँ लघन से डरतीं
तो उपवास नहीं करतीं ।
मुक्त गगन है मुक्त पवन,
वन है प्रभु का खुला भवन
सलिल पूर्ण सरिताएँ हैं,
करुण - भाव - भरिताएँ हैं
उटज लताओं से छाया
विटपों की ममता माया
खग मृग भी हिल जावेंगे
सभी मेल मिल जावेंगे
देवर एक धनुर्धारी
होंगे सब सुविधाकारी,
वे दिन—रात साथ देंगे
मेरी रक्षा कर लेंगे
मदकल कोकिल गावेंगे
मेघ मृदग बजावेंगे
नाचेंगे मयूर मानी
मैं हूँगी वन की रानी ॥

सीताजी के उपयुक्त संवाद में न तो कोई तर्क है, न आशुक्ता का ही आभास प्रतीत होता है। वन का असंगत वर्णन है। ‘लघन’,

‘भरिताएँ’, ‘खग, मृग का बिना कारण हिल जाना’—ऐसी बातें हैं, जिनका समझ में आना ही कठिन है। और यह विचार कर लेना कि वन में बारहों मास मेघ तो मृदंग बजाते रहेंगे, सीता देवी की बुद्धि का अपमान करना है। राय प्रासाद में पाली गई, राजर्षि जनक की पुत्री, और महाराजा दशरथ की वधू क्या इतनी नन्हों भोली-भाली ग्रामीण बालिका होगी जो वन चलते वक्त यह कह कर प्रसन्न होगी कि —

नाचेंगे मयूर मानी
मैं हूँगी वन की रान !

चौदह वर्ष के वनवास को उद्यत देखते हुए क्या समय के अनुसार, परिस्थिति के अनुसार, भावों में, शब्दों के घुमाव में, एवं शब्द ध्वनि में गांभीर्य लाना श्रेयस्कर नहीं हो सकता था ?

सीताजी के उपर्युक्त भाषण में प्रभावोत्पादक या हृदय विदारक कोई बात तो नहीं मालूम होती। परन्तु इसका प्रभाव उर्मिला पर सब से अधिक हुआ। यह तो बोल ही नहीं सकी ॥ भाषण समाप्त होने ही धड़ाम से गिर पड़ी। सीताजी के भाव या भाषा में जादू हो या न हो, मूर्छित कर देने वाली बात हो या न हो, उर्मिला तो ‘हाय’ कह कर गिर पड़ी। क्योंकि “उर्मिला तो साकेत की अमर सृष्टि है जो लोक के स्मृति पटल पर अनन्त काल तक अकित रहेगी” ॥ “साकेत की उर्मिला मे”, प्रोफेसर नगेन्द्र के कथनानुसार, ‘प्रयत्न कलाकार की तूलिका के चिन्ह दिखाई देते हैं’ ॥

शायद इसीलिए उसे मूर्छित कर देना ही उचित समझा गया। परन्तु यह दृश्य भी देखने योग्य है। उर्मिला ‘निरी मुग्ध’ थी। इसीलिए कवि कहते हैं :—

सीता और न बोल सकी
गद्गद् कण्ठ न खोल सकी

इधर उमिला मुग्ध निरी
 कह कर 'हाय' धड़ाम गिरी !'
 लदमण ने हग मूँद लिए
 सघ ने दो-दो बूँद दिए

(किस वस्तु के दो-दो बूँद दिए ? नहीं बतलाया गया)
 कौशल्या माता का अलहड़पन फिर भी पूर्वानुसार चला जाता है ॥ कविवर आगे लिखते हैं :—

उस मूर्छित बधू का सिर
 गोदी में रखे अस्थिर
 कौशल्या माता बोली
 धाड़ मार कर यों बोली
 "देव-वृन्द ! देखो नीचे
 मत मारो आँखें मीचे"
 जाओ, बस ! कहा मेने
 जो आ पड़ा सदा मैंने ।"

पढ़ते पढ़ते मस्तिष्क थक जाता है यह पता नहीं चलता कि किसी साहित्य के महाकाव्य का सवाद पढ़ रहे हैं या किसी दूरस्थ ग्राम में ग्रामीणों का अनर्गल सवाद । "धाड़ मार कर बोली" "आँखें मीचे मत मारो"—यह भाषा राज-प्रासाद से बैठी कौशल्या माता के अनुरूप अवश्य कही जा सकती है ॥ और धाड़ मार कर बोलने की आवश्यकता ही क्या थी ? शायद साधारण बोली में देव वृन्द को नहीं सुनाई देता ।

(२)

प्रबन्ध काव्य के लिए कथा के मार्मिक स्थलों की पहिचान आवश्यक है । राम-बनवास के अनन्तर भरत का अयोध्या में

वापिस आना, रामायण में एक अत्यन्त मार्मिक स्थल है। गोस्वामीजी ने ऐसे ही प्रसंगों का बड़ी सावधानी से वर्णन करके अपने रचना कौशल और प्रबन्ध पटुता का परिचय दिया है। सूनी और उदास अयोध्या को देखकर भरत शत्रुघ्न का दिल धडकने लगता है और महाराज दशरथ के देहावसान और राम बनवास के सहसा समाचार सुन कर दिल में ऐसा धक्का बैठता है कि उसका वेग उन्हें सँभालना कठिन हो जाता है। जब भरत को यह पता चलता है कि इस सारे अनर्थ के एक मात्र कारण वह स्वयं ही है तो उनका हृदय आत्म ग्लानि से और भी भर जाता है।

इस समय की, भरत की दशा का वर्णन करना कोई सुगम कार्य नहीं है और इस अवस्था के वर्णन करने में यदि ‘साकेत’ के कवि ने वाल्मीकीय रामायण से सहायता ली तो भी कोई अनुचित बात नहीं थी। आदि कवि ने लिखा है कि “धार्मिक कुलीन पण्डित, भरत यह वचन सुन कर पिता के शोक से पीड़ित होकर सहसा भूमि पर गिर पड़े। “हा हतोऽस्मि” ऐसे दुखी और दीन वचन कहते हुए महाबाहु बलवन् भरत बाहु पटक कर जमीन पर गिर पड़े। पिता की मृत्यु से दुःखित ऐसे महा-तेजस्वी भरत विलाप करने लगे। उनकी चेतना भ्रान्त और व्याकुल हो गई थी।”

रामायण के श्लोक ये हैं—

हा हतोऽस्मीति कृपण दीना वाचमुदीरयन् ।
निपपात महा बाहुर्बाहू विक्षिप्य वीर्यवान् ॥
ततः शोकेन सवीतः पितुर्मरणं दुःखित ।
विललाप महातेजा भ्रान्ताकुलित चेतन ॥

यदि इन श्लोकों का ही पद्यानुवाद साकेत में रख दिया जाता तो भी प्रसंगानुकूल भाषा बनी रहती ॥ परन्तु ‘साकेत’ के श्रद्धेय कवि को प्रतीत यह हुआ कि जिस प्रकार सीता ही सीता रामायण में दिखाई गई है, उर्मिला छोड़ दी गई है, उसी प्रकार यहाँ भी

आदि कवि ने भरत की ही बात करके शत्रुघ्न को कोरा ही छोड़ दिया ! इसी कमी को पूरी करने के लिये वाल्मीकीय रामायण के उपर्युक्त भाव को लेकर 'साकेत' के श्रेष्ठ कवि ने लिखा—

‘हा हतोऽस्मि’ ! हुआ भगत हतबोध
 “हूँ” कहा शत्रुघ्न ने सक्रोध
 ओठ काटा और पटक पड़े
 किन्तु लेता वीर किससे बैर ?

यदि आदि कवि ने भरत को बौहू इधर उधर पटकते दिखाया तो साकेत के कवि ने शत्रुघ्न को पैर पटकते ही दिखाना उचित समझा ॥ कुछ मौलिकता तो होनी ही चाहिये ! ‘साकेत’ के उपर्युक्त छन्द पढ़ने पर सहसा यह बोध होता है कि साधु भरत संस्कृत भाषा पढ़े हुए थे इस लिये उन्होंने “हा हतोऽस्मि” तो कह डाला ! बेचारे शत्रुघ्न संस्कृत भाषा से ही अनभिज्ञ थे, कुछ कह ही नहीं सके । “हूँ” कहकर, ओठ काट, पैर पटक कर वहीं ठस से रह गये ॥ संस्कृत पढ़ने का कष्ट स्वयं नहीं उठा सके, तो बेचारे इसके लिये बैर किससे लेते ॥

+

+

+

अब भरत-कैकेयी सम्बाद की भाषा का साकेत में एक विशेष स्थान है । कवि लिखता है—

कैकेयी चिल्ला उठी सोन्माद
 सब करें मेरा महा अपवाद
 किन्तु उठ ओ भरत, मेरा प्यार
 चाहता है एक तेरा प्यार,
 राज्य कर, उठ वत्स मेरे बाल,
 मैं नरक भोगूँ भले चिरकाल
 दण्ड दे, मैंने किया यदि पाप,
 दे रही हूँ शक्ति वह मैं आप ।

(‘शक्ति’ क्या ? शायद ‘अधिकार’ से तात्पर्य है ।
भरत का उत्तर भी ध्यान देने योग्य है ।)

‘दण्ड, ओहो दण्ड, कैसा दण्ड ?
पर कहाँ उद्दण्ड ऐसा दण्ड ?
धोर नरकानल चिरन्तन चण्ड
किन्तु वह तो है यहाँ हिमखण्ड ।
चाण्ड ! सुनकर ही जिसे सातक
चुम उठे मौ बिच्छु माँ के डंरु,
दण्ड क्या उम दुष्टता का स्वरूप
है तुषानल तो कमल दल तल्प

श्रद्धेय कविवर का आशय तो यही है कि भरत अपनी माता से कहते हैं कि हे ‘चण्ड ! तुमने वह दुष्ट कार्य किया है कि जिसके लिये कैसा ही कठोर दण्ड भी कम ही प्रतीत होगा । “नरकानल का चिरन्तन चण्ड या आतंक के साथ सौ बिच्छुओं के डंरु” या, ‘तुषानल’ यह दण्ड तुम्हारे लिये अपर्याप्त ही प्रतीत होते हैं” ।

आशय तो यही है परन्तु कवि की भाषा भावों को व्यक्त नहीं कर रही है । नरकानल का अति प्राचीन ताप किस प्रकार हिमखण्ड बन जायगा ? यह समझ में नहीं आता । और न यह समझ में आता है कि ‘तुषानल’ (भूसी, फूस या घास की आग) किस प्रकार कमल दल की सेज (तल्प) बन जायगी ? प्रत्यक्ष है कि शब्द-‘हिमखण्ड’ एवं ‘तल्प’ केवल पादपूर्ति के लिये लाये गए हैं और कविवर ने इस पर ध्यान ही नहीं दिया कि कहीं अर्थ का अनर्थ तो नहीं हो रहा है ।

इस सम्वाद की भाषा पढ़ कर एक सज्जन ने लिखा:—

देख भाषा चण्ड औ उद्दण्ड
देख अर्थ अनर्थ अति वरिषड

‘हा हतोऽस्मि’, विजोक्त ‘हूँ’ सप्रोञ्ज
 कहै आलोचरु हुए हतबोध !”
 “क्या यही है पाठकों को दण्ड ?
 या यही साकेत का हिमखण्ड ?
 सुप्त हो, जिस पर, समझकर तल्प
 कर रहा नवकाव्य कायाकल्प ॥”

(३)

प्राचीन महाकाव्यों में रूप-वर्णन की परिपाटी पाई जाती है । सीताराम और राधाकृष्ण के रूप वर्णन में ही सैकड़ों सुन्दर सरस छन्द लिखे गए हैं । गोस्वामीजी ने तो सीता और राम के रूप वर्णन में बड़ी अच्छी काव्य कुशलता का परिचय दिया है । उनकी-सी व्यवस्थित भाषा तो दूसरे कवि में मिलना ही कठिन है । साथ-साथ अलंकार योजना भी देखकर मुग्ध हो जाना पड़ता है ।

= ‘पलासी के युद्ध’ में रूप-वर्णन की गुंजायश कम थी । परन्तु कवि ने बड़े कौशल से ब्रिटिश राज्य-लक्ष्मी को वहाँ लाकर उसका रूप वर्णन करके प्राचीन परिपाटी निभाई है । क्लाइव का चित्त युद्ध के फल की आशंका से अशान्त हो रहा है । उस समय ब्रिटिश राज्य-लक्ष्मी आकाश से उतर कर उसे सान्त्वना देने आती है । इस रूप वर्णन की भाषा भी सुगठित और व्यवस्थित है । कवि ने लिखा है —

फैला शत शत सूर्य
 तेज - सा नभमडल में,
 उतरी एक प्रकाश—
 राशि सी पृथ्वी तल में,
 क्लाइव मन में विविध
 भाव विस्मय के जागे,

‘साकेत’ और ‘पलासी का युद्ध’

२६५

देखी ज्योतिर्मयी एक
 रमणी - मणि आगे !
 खुवती की तनुकाति
 शुभ्र थी, नील नयन के
 अरुण अक्षर स्वर्गीय
 रागमय अमृत अयन थे
 + + +
 त्रिदिश - सुन्दरी - सहस्र
 वेश - भूपा - सज्जित थी
 किन्तु सर्वथा दिव्य
 दीप्ति में विनिमज्जित थी
 अर्ध अनाहत पीन—
 पयोधर युग्म पूर्ण था
 गलता था हिम हृदय
 देखके, स्फटिक चूर्ण था
 दिग्ग रहा था वह
 सुविमल खुवती का अन्तर,
 चिर असन्नत पूर्ण
 प्रीति पाथोधि निरन्तर
 चदन - चन्द्र की अरे !
 कहाँ से दूँ मैं उपमा
 देता, यदि देखता स्वर्ग
 शारद - शशि सुषमा !
 विश्व - मोहिनी - छटा,
 वसन्त - श्री - विहारिणी
 कमल-नेत्र, पिक-कंठ,
 मलय निश्वास धारिणी

शत - शत सरयक
 'कोहनूर' की प्रभा पाट भर
 नमक रहा था दिव्य
 रस्न उन्नत ललाट पर ।

अत्यन्त सशक्त, सुगठित, स्वच्छ भाषा और सुन्दर शब्द योजना का यह एक उत्कृष्ट उदाहरण है ।

इसको पढ़ने के बाद साकेत के सीता रूप वर्णन को पढ़ते हैं तो भाषा शैथिल्य पर अकस्मात् दृष्टि जाती है । कविवर का निम्न लिखित ध्यान देने योग्य है:—

मूर्त्तिमती ममता माया,
 कौशल्या कामल काया ।
 थी अतिशय आनन्द युता,
 पास खड़ी थी जनकसुता ।
 गोट जड़ाऊ घूँघट की
 बिजली जलदोम पट की
 परिधि बनी थी विधु मुख की
 सीमा थी सुपमा सुख की
 भाव सुरभि का सदन अहा !
 अमल कमल का चदन अहा !
 अधर लुबली लुदन अहा !
 कुन्द कली से रदन अहा ।
 साँप खिलती थी अलकें
 मधुप पावती थी पलकें
 और कपोलों की भलकें
 उठती थीं छविकी छलकें
 गोल गोल गोरी बाँहें
 दो आँखों की दो राहें

पढ़ने पर प्रतीत होता है कि उरसुकता से कोई छोटा बच्चा बार बार बूँघट उठा उठाकर सीता देवी का चेहरा देख देख कहता जा रहा है कि “अहो ! यह तो भाव-सुरभि का सदन भी है” । अहो ! “यह तो कमल सा चेहरा भी है ।” “अहो ! इनके ओठ भी छवीले हैं ।” “अहो ! इनके दाँत भी कुन्द कली से हैं ।” अरे देखो तो इनकी अलकें साँप भी खिलाती हैं और पलकें (?) भौरों को भी पालती हैं ।” “इनकी बाहें गोल मटोल गोरी हैं और दोनों आँखें भी अलग-अलग दो राहों पर चल रही हैं ॥ ‘एक उत्तर की तरफ देख रही हैं’ दूसरी दक्षिण की तरफ ॥

न जाने कितना बाँकापन, तिरछापन या टेढ़ापन होगा ।

सीता का ही नहीं भगवान् राम की भी “कनौखी और “अनौखी आँखियों” का वर्णन है यथा:—

तनिक कनौखी आँखियों से
अजब अनौखी आँखियों से
प्रभु ने उधर दृष्टि डाली
दीख पड़ी दृढ हृदयाली

उर्मिला के रूप वर्णन की अजीब भाषा भी ध्यान देने योग्य है । कहते हैं:—

जल से तट है सटा पड़ा
तट के ऊपर अटा खड़ा
खिड़की पर उर्मिला खड़ी
मुँह छोटा आँखियाँ बड़ी बड़ी ।
तब बोल उठी वियोगिनी
जिसके सम्मुख तुच्छ योगिनी ।
‘तम फूट पड़ा, नहीं अटा
यह ब्रह्माण्ड फटा फटा तटा ॥

जैसा उमिला का रूप वर्णन किया है वैसा ही उमिला का भाषण भी है ॥ भाषा-सौष्ठव फटा फटा-सा हो रहा है ॥

और महाराज दशरथ के देहावसान के समय कौशल्या और सुमित्रा तो बिल्कुल “हथिनियों” बतायी गई है ॥ शोकाकुल महाराज दशरथ की अवस्था का वर्णन करते लिखते हैं:—

गजराज पंक में घँसा हुआ
छुटपट करता था फँसा हुआ
हथिनियों पास चिल्लाती थी
वे विवश बिकल चिल्लाती थीं

यहाँ “उपमा” हाथ जोड़कर शायद ‘चिंघाड़’ रही है ॥ न जाने रानियों को कौन सी चक्री का पिसा आटा मिलता था जो इतनी अधिक मोटी हो हो कर हथिनियों बन गई थीं ।

(४)

दृश्यों की स्थानगत विशेषता ‘साकेत’ और ‘पलासी के युद्ध’ दोनों में ही अच्छी है । प्राकृत दृश्यों का भी वर्णन दोनों में ही रोचक रहा है ।

‘पलासी के युद्ध’ में गंगा नदी का निम्न-लिखित वर्णन कितना रोचक है ।

हेमघनों से घटित गगन हँसता है ऊपर
क्रीड़ापूर्वक नाच रही है गंगा भू पर
कल तरंगिणी चूम रही है मन्द पवन को
तग्ल कनक सा सलिल मोह लेता है मन को
शोभित दिनमणि एक प्रतीची के अचल में
सौ सौ दिनमणि झलक रहे हैं गंगाजल में
+ + +

वह शोभा का दृश्य दूर से क्या कहना है
जवाकुसुम का द्वार जन्हुजा ने पढ़ना है

‘साकेत’ में भी गंगा का अच्छा वर्णन है —
यथा—

गोरस धारा सदृश गोमती पार कर
पहुँचे गंगा तीर धीर धृति धार कर
यह थी एक विशाल मोतियों की लड़ी
स्वर्गकण्ठ से छूट, धरा पर गिर पड़ी
सह न सकी भवनाप, अचानक गल गई
हिम होकर भी द्रवित रहा क्ल जल मई

नीचे के दो चरणों को और ‘धीर धृति को’ छोड़ कर भाषा काफी रोचक है। यहाँ तक ठीक ही था। किन्तु निपाद फौरन ही आ जाते हैं और भगवान राम उनसे मिलने को उठते हैं तो निपाद के मुँह से कहलवाया जाता है कि “आप बैठे ही रहिये उठिए नहीं”। यहाँ भाषा निराली है, यथा—

“रहिए रहिए उचित नहीं उत्थान यह
देते हैं श्रीमान किसे बहु मान यह”

यहाँ शब्द ‘उत्थान’ ने रोचकता रोक कर सहसा भाषा का ‘पतन’ दिखा दिया है ॥ जिस प्रकार अभी हाल में महायुद्ध में किसी राष्ट्र का उत्थान और दूसरे का ‘पतन’ हुआ, उसी प्रकार यहाँ भी ‘राम का उत्थान’ और भाषा का पतन’ एक साथ दिखाई पड़ता है ॥ साकेत में भाषा जहाँ रोचक होती है वहीं कुछ न कुछ भेद प्रयोग आ जाते हैं ॥

(५)

ऊपर के कुछ अवतरणों से यह स्पष्ट है कि जहाँ “पलासी के युद्ध” की भाषा अत्यन्त व्यवस्थित एवं सुगठित है—‘साकेत’ के

कई महत्वपूर्ण सर्गों की भाषा अत्यन्त शिथिल एवं कृत्रिम बन गई है। प्रथम सर्ग में ही 'पलासी के युद्ध' में ग्रन्थ के महत्व एवं उसकी शक्तिशाली भाषा का आभास मिल जाता है। परन्तु 'साकेत' के पाँचवें सर्ग के पहिले रोचकता का आभास नहीं मिल पाता। पाँचवें, एवं आठवें सर्ग की भाषा में पहले-पहल सजीवता मिल पाती है। नवम सर्ग की शैली ही दूसरी है। इसमें कई शैलियों भी मिल जाती हैं। 'साकेत' के कुछ अत्यन्त सरस एवं मधुर गीत एवं मयूर पद इस सर्ग में मिल जाते हैं। साथ-साथ कुछ शुष्क एवं अत्यन्त नीरस पद भी यत्र तत्र इस सर्ग की शोभा बिगाड़ रहे हैं। दशम सर्ग का छन्द ही अनुपयुक्त चुना गया है। यह अज-विलाप का प्रसिद्ध 'वियोगिनी' छन्द है जो गुप्तजी की शैली के उपयुक्त हो नहीं सकता। एकादश में 'वीर' छन्द एवं द्वादश में 'रौला' का प्रधान्य है और 'गीतिका' तथा 'हरिगीतिका' के सिद्ध-हस्त गुप्तजी सब से अधिक सफल इन्हीं दोनों सर्गों में रहे हैं। 'साकेत' में पंचम, अष्टम नवम, एकादश एवं द्वादश सर्ग की भाषा सबल है, रोचक भी है। परन्तु इन पाँच सर्गों के बाहर रोचकता या सजीवता के दर्शन दुर्लभ हैं।

प्रत्येक कवि की अपनी निज शैली होती है जिसके लिए विशेष छन्द ही उपयुक्त हुआ करते हैं। बिहारी का 'दोहा', रहीम का 'बरवै', तुलसी की 'चौपाई', देव के कवित्त और रसखान के सबैये प्रत्येक कवि सफलता से प्रयोग में नहीं ला सकते। श्रेष्ठ गुप्तजी की शैली के लिए एक बड़े छन्द की आवश्यकता हुआ करती है, और हिन्दी-साहित्य का यह दुर्भाग्य था कि 'साकेत' का प्रारम्भ एक अत्यन्त छोटे छन्द "पीयूष वर्णन" से किया गया।

बताया जाता है कि लक्ष्मण-उर्मिला के प्रणय-परिहास से प्रन्थारम्भ करना था, इसीलिए 'पीयूष वर्णन' छन्द चुना गया था। संभव है यह सही हो, परन्तु श्रेष्ठयक विवर में वह भावुकता नहीं है—जो प्रणय परिहास में सहायता दे सकती। शिष्ट-मर्यादा की

और लक्ष्य रखते हुये शृङ्गार रस का व्यञ्जक वर्णन करना, उनकी शैली को दृष्टि में रख कर, कठिन ही प्रतीत होता है। इसीलिए ‘पीयूष वर्णन’ छन्द के द्वारा प्रणय-परिहास वर्णन में भी वे सफल नहीं हो पाये।

लक्ष्मण जिस परिहास को प्रारम्भ करते हैं उसमें न तो वास्तविक प्रणय का ही आभास मिलता है और न परिहास ही मिल पाता है। उर्मिला के बनाये चित्र को देख कर लक्ष्मण से कहल-वाया गया है —

मंजरी सी, अंगुलियों में यह कला
देख कर मैं क्यों न सुध भूलूँ भला ?
क्यों न अब मैं मत्त गज सा भूम लूँ ?
कर कमल लाओ तुम्हारा चूम लूँ ।

अत्यन्त आश्चर्य प्रकट करना एक बात है और कला देखकर सुध-बुध भूल जाना दूसरी बात है। जहाँ आत्म-विस्मृति हो गई वहाँ यह कहना कि मैं आत्मविस्मृत हूँ असंगत एवं असंभव है। आत्म-विस्मृत होकर हाथी की तरह भूम लेना अस्वाभाविक है, और मत्त हाथी की तरह भूमते रह कर कर कमल का चूमना और भी असंगत है। तन्मयता का अभाव एवं बाहरी दीप-टाप, छन्द की भाषा से अलग दिखाई पड़ते हैं।

इस छन्द के अनन्तर भी न प्रणय है, न परिहास है, न हाजिर जवाबी ही। लिखते हैं —

हँस पड़े सौमित्र भावों से भरे
उर्मिला का वाक्य था केवल “अरे”
‘रङ्ग घट में ही गया, देखा, रहे’
तुम चिबुक धरने चली थीं क्यों न हो ?
उर्मिला भी कुछ लजाकर हँस पड़ी
वह हँसी थी मोतियों की सी लड़ी ।”

उर्मिला जब चित्र बनाते बनाते 'चिबुक' रचना कर रही थी, लेखनी से (या तूलिका से) पीत रंग घट में सहसा गिर गया । लक्ष्मण देखकर हँस पड़े और उर्मिला के मुँह से सहसा एक वाक्य निकल पड़ा । प्रणय-परिहास पूरा करने के लिए इसी छंद के बाद लिखा गया —

“बन पड़ी है आज तो !” उसने कहा
क्या करूँ वस मे न मेरा मन रहा
हार कर तुम क्या मुझे देते कहो ?
मे वही हूँ किन्तु कुछ का कुछ न हो
हाथ लक्ष्मण ने तुरन्त बढ़ा दिये
और बोले, “एक परिम्पन प्रिये
सिमिटसी सहसा गई ‘प्रिय की प्रिया’
एक लक्ष्मण अपांग ही उसने दिया
किन्तु धाते मे उसे प्रिय ने किया
आपही फिर प्राण अपना ले लिया !”

यह सब महान् व्यक्ति का चरित्र चित्रण स्वाभाविक ही प्रतीत होता है ॥ ‘सिमिट कर सहसा अपांग देना’ अवश्य ही ‘माइर्न एकिटिंग’ है ॥ कुछ का कुछ न हो’ ‘प्रिय की प्रिया’ धाते मे लिया’ भाषा में मायुर्य की प्रचुरता के उदाहरण है ॥ और अच्छी बात तो कविवर ने यह बताई कि “आप ही अपना प्राण ले लिया”, कहीं अपना प्राण दूसरे के मारफन लेते तो खटाई में पड़ गये होते !

खैर, चतुर्थ सर्ग का छंद आर भी छोटा है । चौदह मात्रा का मानव [या हाकलि] छंद न तो श्रद्धय गुप्तजी की शैली के उपयुक्त था और न गार्हस्थ्य चित्रों के अंकन के योग्य ही था । इस छंद में लिखे हुए ये चरणः—

“प्रभु की बाणी कट न सकी
युक्ति एक भी अट न सकी”

भाषा दोषों के प्रसिद्ध उदाहरण बन चुके हैं। ‘वाणी का कटना’ और ‘शुक्ति का अटना’ कैसा होता है? एक सज्जन ने छंदके इन चरणों को देख कर लिखा.—

“भाषा भी कट छुट न सकी
दोड़ धूप में डट न सकी
भाषों में वह सट न सकी
राम नाम भी रट न सकी ॥”

चतुर्थ सर्ग में न जाने कितने भाषा दोष भरे हैं। भाषा शैथिल्य एवं ग्राम्य-दोष से दूषित पंक्तियों ने ‘साकेत’ का मूल्य बहुत कम कर दिया है। हम यह नहीं कहते कि ‘साकेत’ में गुण नहीं हैं। श्रद्धेय गुप्तजी प्रतिभा-सम्पन्न कवि हैं। वर्णन करने में भी वे अत्यन्त क्षमताशाली हैं। ‘पलासी के युद्ध’ एवं ‘साकेत’ में दोनों में कहीं-कहीं अत्यन्त ललित पदावली मिलती है। कहीं-कहीं दोनों में हृदय-हारिणी भाषा एवं सरस कविता बही है परन्तु जहाँ ‘पलासी के युद्ध’ में ओजस्विनी कविता के मोह-मंत्र से सुग्ध होकर भाषा—दोष देखने का अवकाश ही नहीं रहता, वहाँ, साकेत के अत्यन्त छोटे छंदों की मन्थर गति के नीरस वातावरण में भाषा-दोषों के साथ-साथ प्रबन्धात्मक शैली का अभाव भी बुरी तरह से खटकता है। यदि ‘साकेत’ के प्रथम सर्ग का छंद भी वही रहता जो ‘पलासी के युद्ध’ के प्रथम सर्ग का छन्द है तो वह श्रद्धेय गुप्तजी की शैली के अनुरूप होता और ‘साकेत’ एक सुन्दर रूप में हा आता। ‘साकेत’ के प्रथम चार सर्ग यदि फिर से लिखे जायें तो अवश्य ही, ‘साकेत’ एक अमर रचना बन जायगी।

श्री हरिऔधजी का प्रिय-प्रवास

(१)

वर्णिक वृत्तों में संस्कृतमय भाषा का होना अनिवार्य है। वर्णिक वृत्तों एवं संस्कृतमय भाषा में पद लालित्य अपने आप आ जाता है। इसलिए “प्रियप्रवास” का अधिकांश भाग कोमलता और श्रुतिमधुरता से भरा पड़ा है। श्री धर्मेन्द्र ब्रह्मचारी जी का यह कहना सही नहीं है कि “प्रिय-प्रवास” में संस्कृत के वर्णिक वृत्त अपनी राह से भटक गये हैं और अरण्य-रोदन कर रहे हैं।

फिर भी कहीं-कहीं यह अवश्य प्रतीत होता है कि कुछ हिन्दी के शब्द “प्रिय-प्रवास” के वर्णिक वृत्तों में कृत्रिमता की झलक दिखाकर भूल भुलैयाँ में भटकते रहे हैं।

एक स्थान पर लिखा है:—

स-बलराम स-बालक मंडली
बिह ते बहु मंदिर में रहे
बिचरते हरि थे अकेले कभी
रुचिर वस्त्र विभूषण से सजे ।

यहाँ अर्थ तो यह है कि कृष्ण भगवान् अपने भाई बलराम और बालक मंडली के साथ कई स्थानों में बिहार कर रहे थे।

परन्तु पढ़ने पर प्रतीत यह होता है कि श्रेष्ठ कविवर बतला रहे हैं कि एक ‘सबल-राम’ थे जो बालक मंडली के साथ कई स्थानों में बिहार करते रहते थे, किन्तु इनको छोड़ कर हरि कभी-कभी अकेले भी बिचर जाते थे, क्योंकि, भगवान् अच्छे वस्त्र और आभूषणों से सजे थे जो शायद ‘सबल राम’ के पास नहीं थे।

वास्तव में यहाँ “स” की मिट्टी खराब हुई है। वर्णवृत्त छन्दों में लघु गुरु नियम पालन करने के लिए ‘स’ को बराबर लाना अनिवार्य रहा होगा। इसीलिए “प्रिय-प्रवास” में मौके वे मौके ‘स’ की भरमार दिखाई पड़ती है। एक अन्य स्थान पर लिखा है -

सलिल लावन से अत्र थे नचे
लघु बड़े, बहु उन्नत पथ जो
सब उन्हीं पर हो स-सतर्कता
गगन थे करते गिरि अक में

यहाँ पर ‘सतर्क’ लिखने के स्थान में “स-सतर्कता” शब्द लाया गया, जो अनावश्यक ही नहीं अशुद्ध भी है।
इसी प्रकार दूसरे स्थान पर लिखा है :—

इसी घड़ी निश्चित श्याम ने किया
सशक्ता त्याग अशक चित्त से।

“शंका” त्याग करके ही ‘निश्चित’ किया जाता है। शंकित चित्त से कैसे निश्चित हो सकता है? ‘निश्चित’ शब्द में ही “शका का त्याग” और “अशक चित्त” का भाव निहित है।

वर्णवृत्त छन्दों में लघु गुरु के नियम बहुत ही कठिन हैं। “प्रिय-प्रवास” में इन नियमों का पालन बड़ी खूबी से अधिकांश में किया गया है। इतने बड़े ग्रन्थ में इस पर भी यदि कहीं-कहीं शब्द तोड़े मरोड़े गये हों तो आश्चर्य नहीं होना चाहिये। एक स्थान में “सेवा” को “सेवना” करना पड़ा तो दूसरी जगह ‘चिन्ता’ को ‘चिन्तना’ भी करना पड़ा।

जो वे हाती परम व्यथिता
मूर्च्छिता या विपन्ना
तो वे आठों पहर उनकी
सेवना में बिताती

‘सेवा’ संज्ञा है, ‘सेवना’ क्रिया अकर्मक है। दोनों में भेद है।
इसी प्रकार—

कैसे भला स्वहित कर चिन्तनाएँ
कोई मुकुन्द हित आर न दृष्टि देगा

‘चिन्ता’ में फिक्र और खटके के साथ सोच विचार का भाव होता है। ‘चिन्तना’ में चिन्तन करना, ध्यान करना और अभ्यास करने का भाव निहित है। दोनों में भेद है। चिन्तना में फिक्र नहीं होती।

इसी प्रकार ‘अकेले’ को ‘अकले’ और ‘इकट्ठे’ को ‘इकठे’ करना पड़ा। यथा—

मेरी बातें श्रवण करके
आप जो पूछ बैठे
कैसे प्यारे कुँआर अकले
व्याहते सैकड़ों को
X X X
सब पड़ोस कहीं समवेत था
सदन के सब थे इकठे कहीं

वर्णवृत्त छन्दों में बहुत से शब्द कहीं भी प्रयुक्त ही नहीं हो सकते। इसीलिए “प्रिय-प्रवास” में “अस्त व्यस्त” का बहिष्कार किया जाना प्रतीत होता है। इसके स्थान में ‘शश व्यस्त’ या ‘व्यस्त समस्त’ प्रयुक्त किया गया है जिसके कारण कहीं-कहीं छन्द ही अस्त व्यस्त हो गया है। यथा—

मुकुन्द की शान्त हुई विदूरता
समझली वे शश व्यस्त हो गए

और भी—

अपार कोलाहल ग्राम में मचा
विपाद फैला ब्रज सद्म-सद्म में
ब्रजेश हो व्यस्त समस्त दौड़ते
खड़े हुए आकर उक्त कु ड पे

ऐसा ही आगे लिखा है—

हुए कई मूर्छित घोर त्रास से
कई भगे, भूतल में गिरे कई,
हुई यशोदा अति ही प्रकम्पिता
ब्रजेश भी व्यस्त समस्त हो गए

× × ×

तदपि था पड़ता जल पूर्व सा
इसलिए अति व्याकुलता बढी
विपुल लोक गए ब्रज भूर के
निकट व्यस्त समस्त अधीर हो

ऊपर के उदाहरण केवल इस बात के हैं कि वर्णवृत्त छन्दों में कई शब्द ठीक ठीक नहीं बैठाले जा सकते। जो दूसरे शब्द लाए गए उन्होंने भाव ही बदल दिए। परन्तु कई शब्द अत्यन्त सुगम होते हुए भी ठीक ठीक प्रयुक्त नहीं हो पाए हैं।

पंचम सर्ग का एक मन्दाक्रान्ता छन्द देखिए, लिखते हैं :—

रोता-धोता, चिकल बनता,
एक आभीर बूढ़ा,
दीनों के से वचन कहता,
पास अक्रूर के आ।
बोला कोई जतन जन को
आप ऐसा बतावे,

मेरे ग्यारे कुवर मुझसे
आज न्यारे न होवें ॥

“बनता” ध्यान देने योग्य है। शब्द अत्यंत सुगम है। कोई दौब पेच का शब्द नहीं है। परन्तु फिर भी ठीक ठीक प्रयुक्त नहीं हुआ। ऐसा मालूम होता है कि बूढ़ा आभीर स्वतः दुःखमग्न नहीं था, केवल दूसरों को दिखाने के लिए उसे “बिकल” बनना पड़ा।

“बनता” शब्द ने तन्मयता कम करके बुरी कृत्रिमता का बुरा प्रदर्शन किया है। हमारी राय में जहाँ-जहाँ ‘बनता’ ‘शब्द’ ‘प्रिय-प्रवास’, मे आया है वही कृत्रिमता ने काव्य का आनन्द समाप्त कर दिया है।

चतुर्थ सर्ग का एक शार्दूल विक्रीडित छन्द है -

नयन से बरसाकर वारि को
बन गई पहिले बहु बावली
निज मर्या ललिता मुख देख के
दुख कथा फिर यों कहने लगी

पढ़कर ऐसा प्रतीत होता है कि राधा को किंचित भी दुःख नहीं था। परन्तु अपनी सखी ललिता का मुख देखकर वे नाहक बावली बन गईं। आँखों में आँसू भी नहीं आ रहे थे परन्तु ललिता का दुःख देखकर, केवल शिष्टाचार के नाते, जबरदस्ती उन्हें आँसू बहाने पड़े ॥ आँसू बहाकर, उन्होंने बहुत बड़ी बावली का स्वांग दिखाया और फिर दुःख कथा कहने लगीं।

एकादश सर्ग का एक वंशस्थ छन्द है :-

कालिन्दजा की कमनीय धार जो
प्रवाहिता है भवदीय सामने
उसे बनाता पहिले विषाक्त था
विनाशकारी विष कालिनाग का

‘भवदीय सामने’, मैं कुछ विचित्र प्रयोग तो है ही, परन्तु यह समझ में नहीं आता कि यह लिखने का तात्पर्य क्या है कि कालिनाग का विष पहिले धार को विपाक्त बनाता था। यह कहीं भी लिखने की कृपा नहीं की कि बाद में क्या होता था।

अब प्रथम सर्ग के एक द्रुतविलंबित छन्द में “बनी हुई” और बनती की बानगी देखिए :—

विविध भाव विमुग्ध बनी हुई
मुदित गी बहु दशक भण्डली ।
अति मनोहर थी बनती कभी
बज किसी कटि की कल किंकरी ॥

अर्थ यह होता है कि दर्शक भंडली बहुत प्रसन्न थी क्योंकि वह नाना भावों से विमुग्ध बनी हुई थी। अनावश्यक होते हुए भी “बनी” शब्द लाया गया है। और कभी कभी किसी की कमर से करधनी बज कर अति मनोहर “बनती” थी। शायद जबरदस्ती बजाई जा रही थी। एक दूसरा छन्द देखिए। लिखते हैं :—

घड़े लिए कामिनियों, कुमारियों
अनेक कूपों पर यी सुशोभिता ।
पधारती जो जल ले खगेह थी
बजा बजा के निज नूपुरादि को ॥

ऐसा प्रतीत होता है कि कामिनियों, कुमारियों के चलने में नूपुर आदि के बजने की आवाज अपने आप नहीं आती थी, लेकिन वे सब जान बूझकर अपने नूपुर आदि को बजा रही थीं।

एक और छन्द है :—

तब किसी ने जल से भग घड़ा
उसे किसी ने सिर से गिरा दिया

अनेक दौड़ीं सुनि गात की गवा

सरोज सा सुन्दर श्याम देखने

कवि का तात्पर्य तो यह है कि श्याम के आने की खबर सुनते ही सारी गोपियाँ सुधि बुधि भूलकर उन्हें देखने को दौड़ीं और उस एकाएक दौड़ने में किसी के सिर से घड़ा भी गिर गया। मगर छन्द में तन्मयता का आभास नहीं आ पाया। शब्दों में कृत्रिमता की झलक है। दूसरी पंक्ति पढ़ने से ज्ञात होता है कि किसी गोपी ने जानबूझकर अपने सिर से घड़ा गिरा दिया।

काव्य को कृत्रिम दिखाने के ये प्रयोग बचाए जा सकते थे परन्तु श्रेष्ठ कविवर का ध्यान इधर किंचित भी नहीं गया।

(२)

‘पल्लव’ में ‘छाया’ के लिए पं० सुमित्रानन्दन पन्त ने लिखा था :—

कौन कौन तुम पर हित वसना

मलिन मना भू पतिता सी

“भू पतिता” शब्द पर कई समालोचकों ने शका प्रकट की थी। “पतित” विशेषण है और हिन्दी भाषा में इसका अर्थ “अपने धर्म से गिरा हुआ”, “पापी”, “दुष्ट”, “अधर्मी” इत्यादि होता है।

हम पतित, तुम पतिन पावन

दोऊ बनिक बने।

एक प्रसिद्ध पद के ये शब्द किसकी स्मृति में गहरी छाप न लगाए होंगे ?

संस्कृत भाषा में ‘पत्’ धातु परस्मैपद है जिसका अर्थ ‘गिरना’ ‘नीचे आना’ है। इस प्रकार ‘छाया’ के लिए संस्कृत भाषा या हिन्दी भाषा दोनों में ‘भू पतित’ शब्द में गौरवान्वित पद से नीचे

गिरने का भाव निहित है। 'छाया', विशेषकर पन्तजी की 'छाया'—स्वर्ग से भूमि पर गिरी बताई गई है। इसलिए 'भू पतित' का भाव ठीक ही है। परन्तु हिन्दी भाषा एक स्वतंत्र भाषा है। संस्कृत की ऋणी होते हुए भी वह आज संस्कृत भाषा का आधार छोड़ चुकी है। संस्कृत में एक शब्द शुद्ध होते हुए भी हिन्दी में अशुद्ध हो सकता है। 'प्रिय-प्रवास' के श्रद्धेय कवि ने इस ओर ध्यान ही नहीं दिया कि आज हिन्दी भाषा में 'कुँ' में गिरने के लिए कोई यह नहीं कहेगा कि "उसका कुँ में पतन हो गया" या "वह कुँ में पतित है।"

यह देखकर खेद होता है कि स्थान-स्थान पर 'पतित' और 'पात' का प्रयोग 'प्रिय-प्रवास' में साधारण रूप से 'गिरने' के अर्थ में ही किया गया है जो अशुद्ध ही नहीं अत्यन्त हास्यास्पद हो गया है। जैसा ऊपर लिखा है—'पतित' में 'पातकी' 'पापी' या 'वर्मच्युत' का भाव रहता है, परन्तु श्रद्धेय कविवर का साहस तो देखिए कि उन्होंने भगवान की कृपामयी दृष्टि को भी 'पतित' बना डाला है। लिखते हैं —

यदि कभी प्रभु दृष्टि कृपामयी
पतित हो सकती मद्धि मध्य हो
इस घड़ी उसकी अभिकारिणी
सुभ्र अभागिनि तुल्य न अन्य है ।

इसी प्रकार चन्द्रमा की चाँदनी के भूमि पर छिटकने के लिए लिखते हैं :—

राका स्वामी सरस मुख की
दिव्य न्यारी कलाएँ
धीरे धीरे पतित जब थी
रिग्वता साथ होती ।

रथ से उड़ती हुई धूलि को देखकर एक बाला से कहलाया
गया है —

आ आ, आके लग हृदय से
लोचनों में समा जा
मेरे अंगों पर पतित हो
बात मेरी बना जा ।

पहाड़ के झरनों की उठती और गिरती फुहारों के लिए कहा
गया है :—

जो छीटें उड़ती अनन्त पथ में
थी दृष्टि को मोहती
शोभा थी अति ही अपूर्व
उनके, उत्थान की, पात की ।

धूल के पत्तों के धीरे से गिरने पर लिखते हैं —

सकल पादप नीरव थे राड़े
हिल नहीं सजता एक पत्र या
च्युत हुए पर भी वह मौन ही
पतित या अवनी पर हो रहा

यह अवनी पर 'पतित' हो रहा है या भाषा का 'पतन' हो
रहा है ?

क्या तू भी है रुदन करता
यामिनी मध्य यों ही
जो पत्तों में पतित इतनी
वारि की बूँदिया है ।

यहाँ 'पत्तों में पतित' और 'वारि की बूँदिया' दोनों ही दर्शनीय हैं ।

एक और द्रुतविलम्बित छन्द को देख कर हम “पतित” का प्रसंग समाप्त करते हैं। लिखा है;

ब्रजधरा इक बार इन्हीं दिनों
पतित थी दुख वारिधि से हुई
पर उसे अवलम्बन था मिला
ब्रज विभूषण के मुज पोत का

जिस “प्रिय-प्रवास” की नवीन शैली और माधुर्य का हिन्दी साहित्य को गर्व होना चाहिये उसी ‘प्रिय-प्रवास’ के श्रेष्ठ कविवर की काव्य-प्रतिभा एक ‘पतित’ शब्द के हास्यास्पद प्रयोगों ने न जाने कितनी कम कर दी है। एक सज्जन ने इन प्रयोगों को देख कर लिखा था.—

“प्रियप्रवास” लिखा, लिख के पढा,
पतित थे मुख वारिधि में हुए
पर रही सुधि ये कवि को नहीं
‘पतित’ से कविता पतिता हुई ।

(३)

‘प्रिय-प्रवास’ की संस्कृत गर्भित भाषा एवं संस्कृतमय शैली के कारण काव्य में दो दुर्विशेषताएँ आई बतलाई गई हैं.—

(१) क्लिष्ट शब्दावली एवं (२) संश्लिष्ट पदावली; और इसीलिए कई समालोचकों ने लिखा है कि ‘प्रिय-प्रवास’ में प्रायः प्रसादगुण का अभाव ही दीख पड़ता है। भाषा न तो सरल है और न बोधगम्य।

चतुर्थ स्तर्ग के निम्नलिखित दो शार्दूल विक्रीडित छन्दों को उद्धृत करके समालोचकों ने क्लिष्ट शब्दावली एवं संश्लिष्ट पदावली पर ध्यान दिलाया है। ये छन्द राधा की प्रशंसा में लिखे गये हैं। लिखा है.—

नाना भाव-विभाव-हाय कुशला
 आमोद आपूरिता ।
 लीला-लोल रटान् पात निपुणा
 भ्रू-भङ्गिमा पङ्क्तिता ॥
 वादि-त्रादि समोद वादन - परा
 अभूषणा भूषिता ।
 राधा थीं सुमुखी विशाल नयना
 आनन्द आन्दोलिता ।
 सद्गता - सद्लक्ष्मणा गुणयुता
 सर्वना सम्मानिता ।
 रागी वृद्ध जनोपकार निरता
 सच्छुस्त्र चिन्ता परा ।
 सद्भावातिरता अनन्य हृदया
 सत्प्रेम मन्तोपिका ।
 राधा थीं सुमना प्रसन्न वदना
 स्त्री जाति रत्नोपमा ॥

एक विद्वान् लेखक ने इन दोनों छन्दों को, सुनाते हये एक बार कहा था कि 'जनाब' एक "थी" को किसी थैली में बन्द कर दीजियेगा—फिर किस की मजाल जो इसे संस्कृत भाषा न बतलावे ?

इस आक्षेप में कुछ तथ्य मानते हुए भी, दो बातें ध्यान देने योग्य हैं ? पहली यह कि, क्लिष्ट शब्दावली होते हुए भी इन दोनों छन्दों में भाषा माधुर्य या भाषा-प्रवाह में कोई कमी नहीं हो पाई। दूसरी बात यह कि, 'प्रिय-प्रवास' में ऐसे सश्लिष्ट पदावली के कुल छन्द दस-बीस से अधिक नहीं होंगे। ऊपर लिखित छन्दा की भाषा कभी भी 'प्रिय-प्रवास' की भाषा की प्रतिनिधि नहीं बताई जा सकती।

हमने 'प्रिय प्रवास' पच्चीसों बार पढ़ा होगा, परन्तु जितना

पढ़ा उतनी ही बार हमारा यह विचार और भी दृढ़ होता गया कि जहाँ-जहाँ संस्कृत-गर्भित भाषा एवं संस्कृतमय शैली शुद्ध रूप में है वहीं 'प्रिय-प्रवास' में श्रुतिमधुरता एवं संगीतमयता अधिक बढ़ गई है और वहीं 'प्रिय प्रवास' को पढ़ने में अत्यधिक आनन्द आता है। संस्कृत गर्भित भाषा एवं संस्कृतमय शैली का एकदम त्याग कर देने पर "वैदेही-वनवास" नीरस एवं शुष्क हो गया है। 'प्रिय-प्रवास' के मुकाबले में, "वैदेही-वनवास" का मूल्य कुछ भी नहीं है। उसकी भाषा ढीली-ढाली और कहीं कहीं बहुत ही लचर हो गई है। संस्कृत-गर्भित भाषा एवं संस्कृतमय शैली, वास्तव में 'प्रिय-प्रवास' के भूषण है—दूषण नहीं।

कवि और लेखक की अपनी निजी शैली होती है, कोई किष्ट भाषा को अपनाता है, कोई सरल भाषा को। आलोचक को तो केवल यही देखना होता है कि कवि या लेखक ने अपनी रुचि के अनुसार जैसी भाषा अपनाई है, उसमें कृत्रिमता तो नहीं आ गई ? पूरे काव्य में वह भाव को ठीक-ठीक व्यक्त करने में असफल तो नहीं हुआ ? और भाषा एवं भावों का सामंजस्य ठीक-ठीक बना रहा या नहीं ?

कहने की आवश्यकता नहीं कि 'प्रिय-प्रवास' के श्रद्धेय कविवर इस कसौटी पर अधिकतर खरे ही उतरे हैं। संस्कृत भाषा और हिन्दी भाषा दोनों पर उनका समान अधिकार प्रतीत होता है। जहाँ सरल शुद्ध हिन्दी भाषा ही प्रयुक्त हुई है वहाँ भी 'प्रिय-प्रवास' में श्रुतिमधुरता बनी रही है। एक उदाहरण लीजिये,—

धारा बही, जल बही, यमुना बही है
है कुछ वैभव बही, वन भू बही है
है पुष्प पल्लव बही, व्रज भी बही है
ए है बही, न घन्धाम बिना जनाते

एक दूसरा उदाहरण देखिए —

कुल्लय कुल मे से तो
 अभी तू कढा है
 नहु-विरसित प्यारे पुष्प
 मे भी रमा है
 अलि अय मत जा तू
 कुज मे मालती को
 सुन मुझ अकुलाती
 ऊबती की व्याप
 यह समझ प्रमूनों पास
 मै आज प्राई
 क्षिति तल पर है घ
 मूर्ति उत्फुल्लता की
 पर सुखित करेंगे ए मुझे
 आह कैसे
 जब विविध दुखों में भाग्य
 होते स्वय हैं ॥

यदि शुद्ध संस्कृत भाषा अथवा शुद्ध हिन्दी भाषा में ही सारा महाकाव्य लिखा गया होता तो 'प्रिय प्रवास' आधुनिक भाषा का गौरव ग्रंथ एवं हिन्दी काव्य का आदर्श ग्रंथ हो गया होता। किन्तु श्रद्धेय कविवर को यह धुन समाई कि हिन्दी को जबरदस्ती संस्कृत के ढाँचे में ढाल दिया जाय और संस्कृत भाषा को हिन्दी बना दिया जाय। इन दोनों प्रयत्नों के असफल होने से तो आश्चर्य क्या हो सकता है? अवश्य, इस पर खेद होता है कि एक सुन्दर काव्य ग्रंथ को, इन प्रयत्नों ने, स्थान-स्थान पर नीरस एवं कृत्रिम बना डाला है ॥ हम इसके कई उदाहरण इसी लेख के पहिले भाग में दे चुके हैं यहाँ अब दोहराने की आव-

शक्यता नहीं रही है। वास्तव में, कहीं-कहीं तो ऐसी भाषा लिखी गई है जो संस्कृत एवं हिन्दी, दोनों में अशुद्ध है। यथा:—

मुकुन्द ने एक विशाल दण्ड से
सर्व घेरा इक बार बाजि को
अनन्तराघात अजस्र से उसे
प्रदान की वाञ्छित प्राण हीनता ।

‘मृत्यु दंड देने’ को या ‘मार डालने को’ यह कहना कि “प्राण-हीनता प्रदान की” कहीं तक शुद्ध हो सकता है? शायद “अस्र फोड़ डालने को” ‘नेत्र’ हीनता प्रदान की’ कहना ठीक रहेगा? या ‘हाथ काट डाले’ के स्थान में यह लिखना उचित होगा कि “उसे हस्त हीनता प्रदान की”

एक स्थान पर लिखा है,—

पिला - पिला चचल बल का कहीं
पयस्विनी से पय थे निकालते

‘पयस्विनी’ अधिक दूध देने वाली गाय को कहते हैं। उसका दूध दुहने का भाव ‘पय थे निकालते’ में तो नहीं आ पाया ॥ शायद दूध “दुहा” नहीं जा रहा था, परन्तु या तो ‘फूँका’ द्वारा अन्य उपाय से ‘निकाला’ जा रहा था ॥

एक अन्य स्थान पर लिखा है,—

मारा भी है कुसुम कलिका से
कभी लाडिले को
तो भी मैं हूँ निकट सुन के
सर्वथा मार्जनीया

शब्द ‘मार्जनीया’ का क्या अर्थ है? संस्कृत में ‘मार्जन’ ‘स्वच्छ करने’ या ‘साफ करने’ को कहते हैं। भाड़ या बुहारी को ‘मार्जनी’

कहते हैं। ढोल के शब्द को 'मार्जना' कहते हैं। 'मार्जनीया' हिन्दी में बना लिया गया है। शायद इसका अर्थ है "मैं सुत के निकट" स्वच्छ करने योग्य हूँ" ॥ क्या 'ताडनीया' से तात्पर्य है ?

एक और उदाहरण देखिये। लिखते हैं—

ऊधो ! ऐसी दुःखित उसके हेतु
क्यों अन्य होगी
माता की भी अवनितल में
है अ—माता न होती।

'अ माता का क्या अर्थ है ? 'पिता' और "अ-पिता" "भ्राता", और 'अ-भ्राता', 'माता' और 'अमाता', 'पत्नी' और 'अपत्नी', मे जरा सोचिये तो, कितना बारीक भेद है।

एक जगह लिखा है—

मम सदृश मही मे कौन
पापीयसी है ?
हृदय मणि गँवा के, नाथ !
जो जीविता हूँ ।

'पापीयसी' का अर्थ संस्कृत भाषा में है 'अपेक्षाकृत खराब'। यहाँ 'मम सदृश' के अनन्तर 'पापीयसी' का कोई अर्थ ही नहीं रहता ॥ प्रतीत होता है कि 'पापिनी' के स्थान में 'पापीयसी' का प्रयोग कर दिया है जो अशुद्ध है।

एक स्थान पर आया है—

जो पाती हूँ कुँवर मुख के
जोग में भोग प्यारा
तो होती। है हृदयतल में
वेदनायें बड़ी ही।

‘जोग’ और ‘भोग’ का जोड़ा देखने योग्य है । ‘योग’ और ‘भोग’ प्रतीत होता है । सोच-विचार करने पर पता चलेगा कि ‘योग्य’ को ‘जोग’ बना डाला है और ‘भोग्य’ को ‘भोग’ बना डाला है ।

संस्कृत के साधारण पंडित भी ‘वृद्धा’ के स्थान में ‘प्राचीना’ को प्रयुक्त नहीं करेंगे । परन्तु ‘प्रियप्रवास’ में ‘प्राचीना’ कई स्थान पर इसी अर्थ में प्रयुक्त किया गया है । यथा,—

जो सन्तता सलिला—नयना
बालिकाएँ कई हैं
ए प्राचीना - तरल - हृदया—
गोपियों स्नेह द्वारा
शिक्षा देना समुचित है—
कार्य होगा तुम्हारा
हाने पावे न बड़ जिससे
मोह - माया निमग्ना ।

और भी—

प्राचीना की संकुल सुनके
सर्व बातें मुरारी
दोनों ओरों सजल करके
प्यार के साथ बोले

ब्रज भूमि की ये ‘प्राचीनायें’ कदाचित् ऋग्वेदिक काल से जीवित चली आ रही होंगी ॥

(४)

संस्कृत भाषा में ‘ता’ एक भाववाचक प्रत्यय है जो विशेषण और संज्ञा शब्दों के बाद लगता है, यथा ‘शत्रु’ से ‘शत्रुता’, ‘मनुष्य’

से 'मनुष्यता', इत्यादि। 'ता' कोमल शब्द है, और कोमल कान्त पदावली में श्रुति मधुरता अपने आप ही आ जाती है। शायद इसीलिए 'प्रिय-प्रवास' में और विशेष कर उसके छन्दों के अंतिम चरण में 'ता' की भरमार प्रतीत होती है। यथा—

(क) द्रुतविलम्बित छन्दों में :—

- १ मदिरता, मृदुता, मधुमानता
- २ सरसता, शुचिता, रुचिकारता
- ३ सफलता, कलता, अनुकूलता
- ४ कुटिलता, कटुता, मदशालिता

(ख) यंशस्थ छन्दों में :—

- ५ कुशीलता, आविलता, करालता
 - ६ प्रवाहिता, भानु-सुता, प्रकुल्लिता
 - ७ यथोचिता, श्यामरता, विमोहिता
 - ८ अवांछिता, कातरता, मलीनता
- इत्यादि।

ऐसे 'ता' वाले भाववाचक संज्ञा शब्दों की गणना की जाय तो 'प्रिय प्रवास' में सैकड़ों की संख्या में ही मिलेंगे।

कहीं-कहीं छन्द इनके कारण बड़े मनोहर बन गये हैं। यथा—

निसर्ग ने, सौरभ ने, पराग ने,
प्रदान की थी अति मज्जु भाव से
बसुन्धरा को, पिक को, मिलिन्द को,
मनोज्ञता, मादकता, मदान्धता।

✕

✕

✕

बसन्त माधुर्य विकाश बर्द्धिनी
क्रिया मयी मार-महोत्सवा कता

सुकोणले थे तरु अङ्ग में लसी
 स-ग्रग-रागा अनुराग रजिता
 नये नये पल्लवधान पेड़ में
 प्रसून में आगत थी अपूर्वता
 वसन्त में थी अधिकाश शोभिता
 निरुशिता बेलि प्रफुल्लिता लता

कहीं-कहीं 'ता' वाले शब्दों की आवृत्ति से छन्द में बड़ी अच्छी
 नाद शक्ति (Sound Force) भी आ गई है। एक उदाहरण
 देखिए—

तरल तोयधि तु ग तरग से
 निविड-नीरद थे धिर घमते
 प्रचल हो जिनभी मढती रही
 असितता घनता रजकारिता

पढ़ते ही प्रतीत होता है कि काले बादलों के भुण्ड के भुण्ड
 उमड़ घुमड़ कर घिरते चले आ रहे हैं। इसी प्रकार यमुनाजी के कल-
 कल करते हुए, फेन और बुद-बुदों सहित, बढ़ते हुए प्रवाह का
 सुन्दर दृश्य बड़े अच्छे शब्दों में अकित किया गया है। लिखते हैं—

स बुदबुद। फेन यु। सु शब्दिता
 अनन्त-आवर्त मयी प्रफुल्लिता
 अपूर्वता अकित सी प्रवाहिता
 तरग मालाकुलिता कलिन्दजा

इसमें कोई सन्देह नहीं कि 'प्रिय-प्रवास' की सुन्दर संगीत
 लहरी का अधिकतर कारण उन अक्षरों की आवृत्ति ही है जिनके
 अन्त में भाव-वाचक प्रत्यय 'ता' आता रहता है। कहीं-कहीं ये
 शब्द सर्वथा संस्कृत व्याकरण के अनुसार शुद्ध हैं, कहीं-कहीं हिन्दी

प्रणाली के अनुसार शुद्ध है, परन्तु, कहीं-कहीं न तो हिन्दी प्रणाली के अनुसार और न संस्कृत व्याकरण के ही अनुसार शुद्ध है। वास्तव में, कहीं-कहीं तो यह प्रतीत होता है कि 'प्रिय-प्रवास' ने मशीन की तरह ये शब्द गढ़ डाले हैं ॥ श्रद्धा कवि ने इस ओर किंचित भी ध्यान नहीं दिया कि 'अति सर्वत्र वर्ज्यते'। 'कवितागत सौकर्य सम्पादन' के बहाने न जाने कितने अनावश्यक एवं अशुद्ध शब्द 'प्रिय प्रवास' के संगीत मय वर्णिक वृत्तों की सरसता को कम करते प्रतीत होते हैं। एक स्थान पर लिखा है—

किरी गुणी बैर समान था लड़ा
स्वनिर्गम गर्वित वृत्त निवृत्त का

'स्वनिबता' क्या होती है? बबूल का वृत्त 'स्वबबूलता' से गर्वित था और नींव का वृत्त 'स्वनिबता' से गर्वित था ॥ स्वनिबता यहाँ गढ़ा गया है, और अनावश्यक होते हुए भी छन्द में 'ता' के नाते रख दिया गया है। इसी प्रकार लिखा गया है—

प्रवचना से उसकी प्रवंचता
विशेष होती ब्रज की बसुन्धरा

'प्रवचना' और 'प्रवंचता' का जोड़ देखने योग्य है, अर्थ चाहे कुछ निकलता हो या नहीं।

अब संस्कृत का एक शब्द 'दग्ध' है। 'दग्ध हृदय' 'जले हुए' या 'दुःखित हृदय' को कहते हैं, दग्ध हृदय वाली स्त्री को अधिक से अधिक 'दग्ध हृदया' कह लीजिएगा, परन्तु 'दग्धा' नहीं कहते। 'दग्धा' का अर्थ या तो 'पश्चिम' दिशा होता है या अशुभ तिथियाँ (दग्धा तिथियाँ) होता है।

परन्तु प्रिय-प्रवास में कई स्थलों पर 'दग्धा' 'दग्ध हृदया' के लिए प्रयुक्त हुआ है।

यथा—

“ऐसी दग्धा परम दुःखिता जो हुई मोदिता है
ऊधो तो हूँ परम सुखिता हाँपता आज मैं भी”

‘दग्धा के बाद ‘दग्धिता’ भी गढ़ लिया गया है। यथा—

(१) जो बशी के सरस स्वर से
है सुधा सी बहाता
ऐसे माधो विरह दव मे
मे महा दग्धिता हूँ

(२) जो भालाएँ विरह दव मे
दग्धिता हो रही हैं
इत्यादि।

इसी प्रकार ‘कलवादिता’ का नमूना भी देखिये—

कलित नूपुर की ‘कलवादिता’
जगत को यह थी जतला रही

अथवा—

ज्यों जय हुई अभिक्ता कलवादिता की
ज्यों ज्यों रही सरमता अभिवृद्धि पाती
ज्यों ज्यों कला विवशता सुविमुग्धता की
होती गई समुदिता उर में सवों के—

अब ‘कष्ट’ से ‘कष्टिता’ गढ़ लिया गया है। संस्कृत में ‘कष्टी’ एक विशेष प्रकार की, चेदना (प्रसव देना) से पीड़ित स्त्री को कहते हैं। पता नहीं ‘प्रियप्रवास’ में ‘कष्टिता’ का अर्थ क्या है, परन्तु कई बार प्रयुक्त हुआ है। यथा—

- (१) हो जावेगी प्रथित मृदुता
 पुष्प सदिग्ध तेरी
 जो तू होगा व्यथित न
 किसी कष्टिता की व्यथा से
- (२) तेरी तीखी महक मुझको
 कष्टिता है बनाती

इसी प्रकार 'उत्कण्ठा' के स्थान में 'उत्कंठिता' भी बना लिया गया है, यथा—

ऊधो बीते दिवस अब वे
 कामना है विलीना
 भोले भले विकचमुख की
 दर्शनीत्कंठिता मे ।

लिखने की आवश्यकता नहीं कि 'मूलता' 'आमूलता' 'अशकता' 'सशकता' 'सदम्बुता' 'निग्म्बुता' 'सांगता' 'सदंगता' 'लोमता' 'अलोमता' 'विलोमता' 'आश्वासिता' 'उपलगठिता' 'मर्दनोद्यता' 'अनपत्यता' इत्यादि गढ़े हुए शब्द 'प्रिय प्रवास' में जहाँ-जहाँ प्रयुक्त हुए हैं वहाँ व्यर्थ एवं अनावश्यक प्रतीत होते हैं।

तात्पर्य यह है कि हिन्दी और संस्कृत भाषा में शायद ही ऐसा कोई शब्द बचा हो जिसमें 'ता' लगाकर भाववाचक संज्ञा या विशेषण बना कर 'प्रिय प्रवास' में न रखा गया हो, कहीं-कहीं ऐसा प्रतीत होता है कि केवल ऐसे शब्दों को छन्दों में रखने के उद्देश्य से ही अनेक व्यर्थ एवं अनावश्यक प्रसंग भी बढ़ा दिये गये हैं। यह कृत्रिमता छन्दों में अलग ही दृष्टिगोचर हो रही है।

दशम सर्ग में, घर में यशोदा और नन्द बैठे हुए बताये गये हैं उस समय वहाँ कुछ बृद्धा 'परिचारिकाएँ' भी होंगी। उनका वर्णन अनावश्यक होते हुए भी, 'ता' प्रत्ययवाले शब्दों के प्रलोभन के कारण ही किया गया प्रतीत होता है लिखते हैं—

अति जग विजिता बहु चिन्तिता
विकलता प्रमिता सुख वञ्चिता
सदन में कृष्ट थी परिचारिका
अधिकृता कृशता अवसन्नता
मुकुट उज्ज्वल मजु निकेत में
मलिनता अति थी प्रतिबिम्बिता
परम नीरसता सह आवृता
सरसता शुचिता युत वस्तु थी

पढ़कर प्रतीत होता है कि जो अत्यन्त बुढ़ापे के कारण जर्जरित थी, केवल वे परिचारिकाएँ ही विकल चिन्तित एवं सुख वञ्चित थीं। जो बुढ़ा नहीं थीं शायद, वे सब कृष्ण-वियोग में सुखी रही होंगी। और 'अधिकृता कृशता अवसन्नता' का क्या अर्थ हुआ? यह पक्कि ही निरर्थक एवं व्यर्थ है, श्रद्धेय कविवर का अवश्य यह तात्पर्य है कि वे सब परिचारिकाएँ विपाद एवं कृशता (दुजलेपन) से अधिकृत थीं। 'विपाद कृशता' ने उन पर अधिकार कर लिया था। परन्तु 'अति जरा विजिता' (अत्यन्त वृद्धी) उन्हें पहले ही बतला चुके थे। केवल कृष्ण वियोग में दुबली हो गई थीं यह भाव तो नहीं आ पाया।

अब निकेत (घर) तो उज्ज्वल एवं मजु था परन्तु मलिनता की परछाई शायद इन्हीं परिचारिकाओं के कारण पड़ रही थी। यह परछाई परम नीरस तो नहीं थी, परन्तु नीरसता सह आवृत्ता थी। किन्तु विरोधाभास तो देखिए 'परम नीरसता सह आवृत्ता' होने पर भी 'सरसता शुचिता युत' बनी हुई रही। अगर आप पूछें कि 'मलिनता' 'प्रतिबिम्बता' और 'नीरसता सह आवृत्ता' होने पर भी 'सरसता' कहाँ से आ गई तो हमारा निवेदन यही है कि केवल 'ता' की करामात से 'सरसता' भी आ गई ॥

नि सन्देह 'ता' ने 'प्रिय प्रवास' को अपार माधुर्य एवं कोमल कान्त पदावली प्रदान की है। साथ-साथ अनावश्यक अशुद्ध एवं

निरर्थक प्रयोग भी 'ता' की एकतानता की कृपा के फल है। 'प्रिय प्रवास' की सरसता एवं नीरसता का मिश्रण एक 'ता' के अपार मोह के कारण ही है इसीलिए हमारा विचार है कि निम्न-लिखित छन्द 'प्रिय प्रवास' के साथ साथ 'ता' की स्मृति को भी चिरस्थायी बनाने में सहायक होंगे। 'प्रिय-प्रवास' की प्रशंसा में लिखे गए इन छन्दों को उद्धृत करते हुए हम अपना निबन्ध समाप्त करते हैं—

‘प्रियप्रवास महा मृदुता रता
सरसता, प्रियता, सुमनोजता,
ललित, छन्द कला रमणीयता,
विकसिता कनिता उन्फुल्लता
‘सिक्ता, ‘पिक्ता, अति-‘शब्द’ता,
तदपि नीरसता, पुनि व्यर्थता,
नियम, पद्धति, रति धता गता
लगन ता’ महि थे कवि लापता ॥

(५)

किसी महाकाव्य की सफलता के लिये आदि से अन्त तक सुगठित एवं सुव्यवस्थित भाषा का होना आवश्यक है।

भाषा का अच्छा रहना हृदय में उठते हुए तूफानों पर भी अवलम्बित है। जब कवि के हृदय में एक तूफान उठता है या भावों का उफान वेग से आता है, उस समय जो भाव हृदय के बाहर से आते हैं उन भावों को व्यक्त करती हुई भाषा स्वतः ही अच्छी हो जाती है। कवि को उस समय न तो परिश्रम करना पड़ता है और न परिश्रम करने की आवश्यकता ही होती है। इसीलिए छोटे-छोटे गीति काव्यों की भाषा अधिकतर अच्छी होती है।

परन्तु महाकाव्य में बहुत से स्थल ऐसे होते हैं जहाँ कवि के हृदय में न तो कोई तूफान ही उठ सकता है और न भावों का कोई उफान ही आ सकता है। महाकाव्य में, बहुत से छन्द तो केवल सिलसिला मिलाने के लिए लिखने पड़ते हैं, बहुत से छन्द इतिवृत्तात्मक वर्णन के लिये लिखने पड़ते हैं और बहुत से छन्द केवल चरित्र चित्रण के लिए लिखने पड़ते हैं। ऐसे छन्दों की भाषा एव शैली, कवि को परिश्रम करके इतनी ऊँची बनानी पड़ती है कि उन छन्दों की भाषा 'एव शैली' से मिल जाय जो कवि ने तूफान और उफान के वेग में अपनाई है। इस भाषा के मिलाने में ही कवि-कौशल की परीक्षा हुआ करती है, साधारण इतिवृत्तात्मक वर्णन के छन्दों की भाषा ही वास्तव में महाकाव्य के परखने की कसौटी होती है।

इसी बात पर, एक विदेशी समालोचक ने १९३० के अप्रैल अंक के 'हिबर्ट जरनल' में जोर दिया था। उन्होंने लिखा था—

“To maintain a mastery of form when the emotional pitch is low needs a finer technical skill than to write well under the compelling influence of strong emotion.”

(E. D. Selincourt: Testament of Beauty)

जोरदार भावों के आवेग में अच्छी भाषा प्रयोग करने की अपेक्षा उस समय शैली का उत्कर्ष बनाये रखने में अधिक लेखन-कौशल की आवश्यकता है जब हृदय में भावों का उफान मन्द पड़ गया हो।

तात्पर्य यह है कि महाकाव्य की भाषा परखने के समय केवल अच्छे-अच्छे छन्दों पर ही दृष्टि सीमित न रखनी चाहिए। उन छन्दों की भाषा पर भी दृष्टि डालना आवश्यक है जो केवल इतिवृत्तात्मक वर्णन में या सिलसिला मिलाने के लिये लिखे गये हैं।

यदि कवि की भाषा यहाँ भी ऊँची रही है, यदि कवि की विशिष्ट शैली में यहाँ भी कोई कमी नहीं दिखाई पड़ती, तभी यह कहा जा सकेगा कि कवि निःसन्देह सक्षम है और उनका भाषा पर पूर्ण अधिकार है।

‘प्रिय-प्रवास’ जैसा सरस काव्य, और विशेषकर नवीन शैली में, हिन्दी भाषा में अवश्य दुर्लभ है। साधारण छन्दों में भी उसमें एक विशेष आवेग है और एक संगीतमयता प्रतीत होती है। ‘प्रिय-प्रवास’ का अधिकांश वास्तव में इस कसौटी से भी खरा उतरता है जिसकी ओर ऊपर लिखित विदेशी समालोचक ने ध्यान खींचा है।

इतने बड़े काव्य ग्रन्थ में, अधिकतर भाषा अच्छी होते हुए भी यदि कहीं कहीं भाषा शैथिल्य आ गया है तो वह क्षम्य है। उसका एक मात्र कारण यह है कि काव्य लिखते समय श्रेष्ठ कविवर हरिऔधजी का ध्यान केवल सस्कृत वृत्तों पर ही था, भाषा की एकरूपता, या आदि से अन्त तक महाकाव्य की सुगठित एवं सुव्यवस्थित भाषा पर नहीं था। हिन्दी भाषा के आधुनिक काव्य ग्रन्थों में ‘प्रिय प्रवास’ एक नितान्त नवीन शैली के सफल प्रयोग करने में ही लगा था। आदि से अन्त तक भाषा की सुव्यवस्था पर उतना ध्यान नहीं रह सका।

कहीं-कहीं भाषा शैथिल्य अलग दिखाई पड़ता है। एक स्थान पर लिखा है—

टापों का नाद जब तक था
कान में स्थान पाता
देखी जाती जब तक रही
यान ऊँची पताका
थोड़ी सी भी जग तक रही
व्योम में धूलि छाती

यों ही बातें विविध करते
लोग ऊबे खड़े थे ।

‘टापों के नाद’ का ‘कान में स्थान पाना’ अत्यन्त दुर्लभ प्रतीत होता है । वास्तव में यही ‘नाद’ ‘कान में स्थान’ पाता रहा तो स्वयं ही पाठक ‘ऊब’ कर खड़े हो जायेंगे ।

एक अन्य स्थल पर लिखा है—

घरा आके सकल जन ने
यान को देख जाता
नाना जातें दुखमय कहीं
पत्थरों को रुलाया,
हा हा ग्याया नहु विनय की
ग्यो कहा सिद्ध हो के
जो जाते हो कुँवर मधुग
ले चलो तो सभी का

यहाँ भाषा ही, मन्दाक्रान्ता छन्द से, ‘हा-हा’ खाती नजर आ रही है ।

इसी प्रकार एक स्थान पर लिखा है —

दोनों तीखे तुरग उचके
ओ उड़े यान को ले
आशाओं में, गगन तल में,
हो उठा शब्द हा हा

दोनों घोड़े शायद किसी ऊँची चीज को पकड़ने के लिए ‘उचके’ होंगे । इसीलिए शायद ‘आशाओं में’ हा हा शब्द हो उठा होगा ।

कहीं-कहीं मुहानरों का गयान ठीक न हो सकने के कारण सुन्दर छन्दों का सौन्दर्य ही बिगड़ गया है ।

प्यासा प्राणी शरण करके
 बारि के नाम ही को
 क्या होता है पुलकित कभी
 जो उसे पी न पावे
 हो पाता है कब शरण का
 नाम 'ही' त्राणकारी
 नौका ही है शरण जल में
 मग्न होते जनों की

सोचने की बात है कि जल में डूबते हुआ के पास नौका हमेशा
 कहाँ से आ सकती है ? मुहावरा है 'डूबते हुआ को तिनके का
 सहारा'। श्रद्धय कवि कह रहे हैं, 'डूबते हुए को 'नाव' का सहारा।'।
 'परमात्मा का सहारा' ही बताते तो अच्छा रहता।

संस्कृत मयी शैली में गंवारु शब्द भी यत्र-तत्र बुरी तरह
 खटकते हैं। यथा—

जी चाहे तो शिपर सम जो
 सद्म के हैं मुँड़ेरे
 बाँ जा ऊँची अनुपम धजा
 अक में ले उड़ाना

यहाँ 'सद्म के मुँड़ेरे' भाषा को बिगाड़ रहा है।

इसी प्रकार एक स्थान पर लिखा है :—

काले कुत्सित कीटका कुसुम में
 कोई नहीं काम था
 कोंटे से कमनीय कृति में
 क्या है न कोई कमी
 पोरों में कम ईख की

विपुलता है ग्रन्थियों की भली
हा दुर्द्व प्रगल्भते अपटता
तू, ने कहीं की नहीं ?

यहाँ संस्कृत गर्भित भाषा में 'ईख के पौरे' अलग दिखाई देकर
छन्द की एक रूपता में 'अपटता' का आभास दे रहे हैं।

एक मन्दाक्रान्ता छन्द की 'ऐड़ी बेड़ी' भाषा देखने योग्य है।
लिखते हैं—

ऊधो बोले समय गति है
गू- अज्ञात बेड़ी
क्या होवेगा कब यह नहीं
जीव है जान पाता

यहाँ शब्द 'बेड़ी' ने भाषा भी 'अज्ञात बेड़ी' बना डाली है।
एक अन्य स्थान पर लिखा है—

पेचीले नव राजनीति पचड़े
जो वृद्धि हैं प्रा रहे
यात्रा में ब्रजभूमि की अदह वे
हैं विप्लवकारी बड़े

'प्रिय-प्रवास' की संरस भाषा में न जाने ऐसे 'पेचीले' 'पचड़े'
कहाँ से आ घुसे हैं ?

संस्कृत पदावली में खड़ी बोली की 'खड़खड़ाहट' भी कहीं
बहुत दूरी दिखाई पड़ती है। यथा—

तत् अनेक उपस्कर सज्जिता
अति मनोरम काथ अकंटका
विपिन को करती छवि धाम थी
कुसुमिता फलिता बहु भाङ्गियों

संस्कृत शब्दावली और फोमल भात पदावली के रसास्वादन के अनन्तर एक दम अंत में 'भाडियो' का आ जाना कर्ण कटु ही नहीं प्रतीत होता, भाषा प्रवाह को भी बुरा बना देता है। 'कुगुमिता फलिता बहू भाडियो' व्यान देने योग्य है। कवि ने सदा ही 'कुज', 'निकुज' शब्द युक्त किये हैं, परन्तु केवल इसी स्थान पर 'भाडियो' शब्द का प्रयोग कर दिया है।

एक अन्य स्थान पर लिखा है :-

उद्विग्ना ग्रं निपुल विकला
स्था न सो धेनु होगी
प्यग लेरू अलग जिसरी
ऑल से हो गया है

यहाँ शब्द 'लेरू' ने भाषा को विकल और उद्विग्ना बना डाला है।

समा का समा

कहीं-कहीं संस्कृत शब्द और उर्दू लफ्ज पास-पास रखकर, या दोनों का समान प्रयोग करके, या संस्कृत शब्दों के बीच में उर्दू का लफ्ज बेटाल करके भाषा की एकरूपता नष्ट की गई है। एक छोटा सा उदाहरण पर्याप्त होगा। लिखा है :-

पूजाएँ सो विविध व्रत
ओ सैकड़ों ही क्रियायें
सालों की हैं परम श्रम से
भक्ति द्वारा उन्होंने

यहाँ फारसी लफ्ज 'साल हा साल' का रूपांतर 'सालों' ने भाषा की एकरूपता नष्ट तो की है, साथ साथ यह भी शका होती है कि कहीं साली सलहज वाले 'सालों' से तो मतलब नहीं है।

‘सालों’ के स्थान में ‘वर्षों’ लिख दिया होता तो भाषा भी ठीक रहती और छन्द भी ठीक बना रहता ।

इसी सबध में ‘समा’ के समा पर ध्यान देना अनुचित न होगा । ‘प्रिय प्रवास’ में ‘सम’ के स्थान पर ‘समा’ अधिकतर प्रयुक्त हुआ है जिसका अर्थ है ‘समान’ या ‘तुल्य’ । यथा—

तृण समाकर नीलम नीलिमा
मसृण थीं तृण राजि विराजतीं

और—

विलोकनीया नभ नीलिमा समा
नवाम्बुओं की कल कलिमोपमा

या—

तया समा थी तपती वसुंधरा
स्फुलिंग वर्ण रत तप्त व्योम था

या —

नितान्त ही थी बनती भयकरी
प्रचंड दावा प्रलङ्करी समा

यदि इसी अर्थ में ‘समा’ बराबर प्रयुक्त होता रहता तो आपत्ति क्या हो सकती थी । हम यही समझ लेते कि ‘समान या’ ‘सम’ न लिख कर छन्द ठीक करने को ‘समा’ लिख दिया ।

परन्तु इन प्रयोगों के साथ अरबी लफ्ज ‘समों’, का भी बराबर ही प्रयोग किया है ।

यथा—

ऊधो ! नातें न एक पल भी
हाय व भूलती हैं
हा ! छा जाता दृग युगल म
आज भा सो समा है

या—

इधर था इस भाति समा बना
उधर व्योम हुआ, कुछ और ही

या—

प्रलयकालिक सर्व समा दिखा
बरसता जल मूसलधार था।

अथवा—

जैसा ब्रँया हम महानिशि में समा था
होगी न कोटि मुख से उसकी प्रशंसा

इन दोनों 'समा' को बराबर प्रयुक्त होते देखकर कहीं-कहीं यह पता नहीं चल पाता कि कौन से 'समा' से तात्पर्य है। एक स्थान पर लिखा है—

जहाँ न वशीवट है न कुंज है
जहाँ न केकी पिक है, न सारिका
न चाह वैकुण्ठ रखें न है जहाँ
बड़ी भली, गोप लली, समा अली

यहाँ 'भली' 'लली' 'अली' का अनुप्रास तो बन गया है। परन्तु सोचिए तो 'समा-अली' का अर्थ क्या हुआ? वास्तव में, यहाँ 'समा' का 'समाँ' प्रत्यय दिखाई दे रहा है।

हमे याद है, एक परीक्षार्थी ने अर्थ न समझते हुए भी कुछ न कुछ अर्थ निकालने का यत्न करते हुए यह लिखा था—

'रहीम, रसखान, ताज, मुबारक, महबूब और नजीर की तरह 'मियाँ समाअली' भी बड़े ही कृष्ण भक्त हुए हैं। उन्हीं समाअली को संबोधन करते हुए कविवर कह रहे हैं कि, हे समाअली! जहाँ वशीवट नहीं, कुंज नहीं, केकी, पिक, सारिका नहीं, बड़ी भली गोप लली नहीं, वहाँ वैकुण्ठ भले ही हो, मुझे उसकी चाह नहीं है।

शायद मियाँ 'समा' अलीभी सहमत हुए होंगे। वास्तव में 'प्रिय-प्रवास' में 'समा' का 'समाँ' देखने योग्य है।

'प्रिय प्रवास' के ऐसे प्रयोगों ने भाषा की एकरूपता एवं सरसता को न जाने कितनी हानि पहुँचाई है।

यदि 'प्रिय-प्रवास' ऐसे प्रयोगों से बचाया जाता तो उसकी छन्द कला रमणीयता तो नष्ट न होने पाती। और भिन्नतुकान्तता एवं संस्कृत वृत्तता के सहित नितान्त नवीन शैली का एक मौलिक काव्य ग्रन्थ, प्रिय-प्रवास, मातृभाषा का अद्वितीय पुष्पोपहार बन कर ही रहता। किन्तु श्रद्धेय कविवर का ध्यान इन दोषों की ओर किंचित भी नहीं गया। 'संस्कृत की संश्लिष्ट पदावली में खड़ी बोली के, ब्रजभाषा के, अवधी के, एवं ग्रामीण भाषा के शब्दों को जबरदस्ती बिठाने से भाषा कहीं-कहीं अन्यतः लचर हो गई है। कहीं-कहीं कर्णकटु शब्दों की भरमार है। कहीं कृत्रिमता एवं नीरसता भी आ गई है। यह मानते हुए भी कि 'प्रिय प्रवास' का अविकाश सरसता से भरा हुआ है, यह लिखने में सकोच नहीं होता कि उपरोक्त नीरसता एवं कृत्रिमता ने 'प्रिय-प्रवास' का शुद्ध साहित्यिक मूल्य अवश्य कम कर दिया है। यदि श्रद्धेय कविवर हिन्दी शब्दों को संस्कृत का आवरण पहिनाने का व्यर्थ प्रयत्न न करते तो भी भाषा का कुछ भला होता और 'प्रिय-प्रवास' की सरसता बची रहती। कहीं-कहीं हिन्दी शब्दों को संस्कृत के सोँचे में ढालने के प्रयोग अत्यंत हास्यास्पद भी हो गये हैं। एक स्थान पर लिखा है—

समुच्च शाखा पर वृक्ष की किसी
तुल्य जाते चढते स व्यग्रता
सुने कठोरा वनि अश्व टापे की
समस्त आभीर अतीव भीत हो

यहाँ 'घोड़े की टाप' की आवाज भी संस्कृत भाषा का आवरण

पहिनकर पाठकों को भयभीत बना रही है। ऐसी कठोर ध्वनि
'से कौन नहीं डरेगा ?

अब श्रद्धेय कविवर की पैनी नजर का दूसरा नमूना देखिए
'भड़भूजे की भाड़' तक को नहीं छोड़ा। लिखते हैं—

विदग्ध होके वण धूलि राशि का
हुआ तपे लोह कथा समान था
प्रतप्त बालू इव दग्ध भाड़ की
भयकरी थी महि रेणु हो गई

'प्रतप्त बालू' और दग्ध 'भाड़' की भाषा देखने योग्य है। भाग्य
तो देखिए, भड़भूजे के भाड़ की बालू का। कितने सरस महाकाव्य
में कितनी सुगमता से आ डटी है॥ 'भाड़' भी संस्कृत भाषा का शब्द
बना दिया गया है।

इसी प्रकार एक स्थान पर लिखा है—

रहे खिलते पशु धेनु दूहते
प्रदीप जो थे गृह मध्य बालते

'दूहते' और 'बालते' की जोड़ी तो देखने ही योग्य है। 'गृह
मध्य प्रदीप बालते' की भाषा भी दर्शनीय है।

वास्तव में 'प्रतप्त बालू', 'दग्ध भाड़', 'गृह मध्य बालते' की
भाषा 'कागा और कोकिल' की जोड़ी प्रतीत होती है। ऐसी
जोड़ीदार भाषा 'प्रिय-प्रवास' में यत्र-तत्र सुगमता से मिल जाती है।

एक स्थान में कोचल से यशोदाजी कहती है—

यथैव हो पालित काक अंक मे
त्वदीय बच्चे बनते त्वदीय हैं
तथैव माधो यदु वश म मिले
अशोभना, खिन्नमना, मुझे बना

‘त्वदीय बच्चे बनते त्वदीय हैं’ की भाषा और भाव दोनों ध्यान देने योग्य हैं। ‘त्वदीय’ संस्कृत का शब्द है। दोनों का जोड़ा ‘कागा-कोकिल’ का ही जोड़ा रहा। अब ‘त्वदीय बच्चे बनते त्वदीय हैं’ का अर्थ हुआ ‘तुम्हारे बच्चे तुम्हारे बनते हैं’ शायद कविवर कहना चाहते हैं ‘तुम्हारे बच्चे तुम्हारे सदृश हो जाते हैं’ परन्तु भाषा से यह भाव नहीं आ पाता। जो कुछ भी हो, ‘त्वदीय बच्चे’ की भाषा ‘प्रिय-प्रवास’ की निजी भाषा है, इसकी एक विशेषता है ॥

इसीलिए एक सज्जन ने लिखा था कि यदि कविवर उपरि-लिखित छन्द को बदल कर निम्नलिखित बना देते तो ‘प्रिय-प्रवास’ की भाषा के संबंध में कुछ ठीक-ठीक निष्कर्ष तो निकल आता —

यथैव हो पालिन काक अक से
त्वदीय बच्चे बनते त्वदीय हैं
तथा निराली, कवि-अक में पली
मदीय ‘हिन्दी’ भवदीय मामने ॥

श्री सियारामशरण गुप्त का 'बापू'

श्री सियारामशरण जी गुप्त ने 'आर्द्रा', 'विपाद', 'मौर्घ्य-विजय', 'दूर्वादल', 'मृष्मयी', 'पाथेय', 'आत्मोत्सर्ग', 'अनाथ', 'बापू' और 'उन्मुक्त' लिखकर हिन्दी काव्य का कलेवर अलंकृत किया है। सशक्त एवं सजीव भाषा का जो रूप हमें 'उन्मुक्त' में मिलता है, वह उनकी अन्य रचनाओं में कहीं नहीं मिलता।

किन्तु 'उन्मुक्त' उतना लोकप्रिय नहीं हो पाया जितना 'बापू'। हिन्दी-संसार में 'बापू' का अत्यन्त आदर-सत्कार भी हुआ और इंदरमीजिएट की परीक्षा में भी कई साल तक पाठ्य पुस्तक के रूप में पढ़ाया जाता रहा। आलोचकों ने अनेकानेक प्रशंसात्मक लेख लिखे और प्रो० ब्रह्मदत्त शर्मा एम० ए० ने तो 'बापू' से भी बड़ी 'बापू-विचार' नामक समीक्षात्मक पुस्तक ही लिख डाली।

महात्मा गान्धी जी के सिद्धान्तों की व्याख्या अथवा उनका जीवन-चरित्र न होकर 'बापू' में केवल उनका यशोगान हुआ है। वास्तव में, जिस व्यक्ति का इसमें यशोगान है, वह वर्तमान विश्व की एक अनुपम विभूति थे। 'बापू' की लोकप्रियता का मुख्य कारण यही है। स्वर्गीय श्री महादेव देसाई के प्रशंसात्मक प्राक्कथन के रूप में छपे हुए पत्र के कारण बापू को और भी अधिक अपनाया गया है। इस दृष्टिकोण को अलग करके हमें 'बापू' में कवि के काव्य-कौशल पर ही एक दृष्टि डालनी है।

संस्कृत की छाप

'बापू' में संस्कृत की पूरी छाप है। संस्कृत के क्लिष्ट संधिज शब्दों का भी बाहुल्य है। इसका तात्पर्य यह नहीं कि हम संस्कृत

गभित भाषा के विरुद्ध हैं। लेखक एवं कवि की अपनी-अपनी शैली होती है। कोई तत्सम प्रधान भाषा पर अधिक अधिकार रखता है, कोई तद्भव-प्रधान भाषा पर। एक को राष्ट्रीय बताकर दूसरी को विदेशीय बताना शैली के प्रति अन्याय होगा। हम केवल भाषा की एकरूपता, सुन्दर भाषा प्रवाह एवं शुद्ध प्रयोग पर जोर देकर यही देखना चाहते हैं कि भाषा भावों की अनु-गामिनी है या नहीं? भाषा भावों को ठीक-ठीक व्यक्त कर रही है या नहीं? तत्सम-प्रधान भाषा के संस्कृत वातावरण में कहीं किसी बेसुरे तद्भव या ग्रामीण शब्द ने भाषा-प्रवाह को तो नहीं बिगाड़ दिया? कहीं अत्यानुप्रास और पाद-पूर्ति के लिए अनावश्यक शब्द लाकर अर्थ का अनर्थ तो नहीं कर दिया?

एक उदाहरण उचित होगा। पृष्ठ ४५ पर 'बापू' में लिखा है —

जाना अहा ! जाना तन,
मानलिया, अहा ! मनमाना अब,
कष्ट वह था न व्यर्थ,
वैसे में तवागम का स्पष्ट अर्थ
ग्राज के उल्लाह में लिखित है,
अप्रिय कठोरता में प्रियता निहित है !

कवि का भाव यह है कि “जो जो कष्ट आपने आकर उठाये थे, वे बाहरी दृष्टि से बुरे जान पड़ते थे परन्तु उनका परिणाम अच्छा रहा।”

उपर्युक्त पद्य पढ़ कर भाव कठिनता से समझ पड़ते हैं। ‘अहा’ ‘अहा’ से कवि का शब्द-कोष खाली जान पड़ता है। ‘मनमाना’ का अर्थ ‘मनचाहा’ या ‘दिल-पसंद’ है। परन्तु कवि का भाव यह है कि मेरा मन अब मान गया है।

फिर “वैसे में” के अनन्तर “तवागम” और फिर तत्सम-प्रधान

भाषा । “तवागम का स्पष्ट अर्थ” के अनन्तर ‘उछाह’ लाकर भाषा बिगड़ गई है ।

एक अन्य स्थान पर लिखा है—

आते हैं दुरन्तदोल भूमिचाल,
स्थल के तरंगोत्ताल
देने समझीन ताल
उच्छृङ्खल काल नृत्य गति में
मुक्ति अनियति मे
पीछे कहीं दौड़ दौड़ पड़ते
हॉप से उखड़ते
खस खस पड़ते समुन्नत महीध्रशृंग
अचला के अक मे लिपटते

संस्कृत शब्दों के ‘महीध्रशृंग’ भाषा की दौड़ में हॉफते-हॉफते
उखड़ कर खस पड़े हैं—ऐसा यहाँ प्रत्यक्ष दिखाई दे रहा है ।

इसके आगे लिखते हैं—

उच्च हर्म्य हेम घाम !
लिपते उजाड में नगर ग्राम ,
चाहते अशान्त—
उर विस्तृत सुनीरनिधि
कौन विधि
ओट लें सपाट मरुस्थल की

संस्कृत भाषा के वातावरण में ‘ओट लें सपाट’ ने भाषा को
ही चौरस बना दिया !!

भाषा प्रवाह एक दम रुक गया है । ‘बापू’ में पुराने छंद-विधान
को त्याग कर सारी रचना, नवीन प्रकार से, केवल लय के

आधार पर ही की गई है। अन्त्यानुप्रास में किसी भी नियम का पालन नहीं किया गया है। कहीं पास है कहीं दूर, कहीं अन्त्यानुप्रास का अभाव भी मिलता है। किन्तु कई स्थलों पर केवल अन्त्यानुप्रास के लिए शब्द गढ़े जाकर काव्य में कृत्रिमता भी लाई गई है।

यथा—एक स्थान पर लिखा है—

लौटा नहीं, लौटा नहीं, हाय हाय,
आग्रही अकर काय ।
उधर पशुत्व का करल कोप फूट पड़ा,
बोध तुल्य टूट पड़ा
एक साथ ज्वालामुखी गति में,
अत्याचार यातना की अति में
कम्पित अनन्त में दिशाएँ हुई चारों ओर
गूँज उठा हा हा कार आर्ति-रोर

यहाँ 'हाय-हाय' शब्द अनावश्यक था, परन्तु उसको लाकर एक नवीन शब्द गढ़ा गया "अकम्प काय", संस्कृत भाषा में 'कंप' सज्ञा है, विशेषण नहीं, 'कम्प' का अर्थ है 'कंपकपी' 'थरथरी'। विशेषण होगा 'कंपित' या 'कंपान्वित'। 'अकम्पकाय' चिन्त्य प्रयोग है और अनावश्यक भी है। यहाँ केवल तुक मिलाने के लिए रख दिया गया है।

एक बात और देखने योग्य है। 'बोध तुल्य' टूट पड़ने और 'ज्वालामुखी' तुल्य फट जाने में कुछ भी समानता नहीं है। दोनों की गति अलग-अलग हैं। दोनों के कर्म भी अलग-अलग हैं। बोध टूट कर पानी नीचे की भूमि पर अर्पता है। ज्वालामुखी का लावा एक दम ऊँचा जाता है। यहाँ दोनों को एक सूत्र में बोध दिया गया है। शायद 'पशुत्व का कराल कोप' फूट पड़ने पर पहले नीचे जाता हो, फिर ऊपर ॥

एक दूसरे छंद में कहते हैं,—

प्राप्त इसे दूर के अतल से
 सत्य हरिश्चन्द्र की अटलता ,
 लवच इसे ताराग्रह मण्डल से
 श्री प्रह्लाद की अनन्त भक्ति-समुज्ज्वलता
 क्रुद्ध कुरुक्षेत्र के समर में
 साधा है अकाम ज्ञान वर्मयोग इसने
 पुण्यदत्त पौंचजन्य स्वर में
 जीवन का पाया है अमर भोग इसने ,
 भीष्म की अनूठी ब्रह्मचरता
 प्राप्त इसे स्वेच्छा मृत्युवरता ।

यहाँ 'ब्रह्मचरता' और 'मृत्युवरता' दोनों ही अशुद्ध एवं भेदे प्रयोग हैं। तत्सम-प्रधान भाषा में बेसुरे हैं सो अलग। भीष्म आजन्म ब्रह्मचारी रहे थे। महात्माजी के लिए उनकी 'ब्रह्मचरता' का संकेत करना निरर्थक नहीं तो क्या है? और 'सत्य हरिश्चन्द्र' कौन थे? 'सत्य हरिश्चन्द्र' तो उस नाटक का नाम है जिसमें सत्यवादी राजा हरिश्चन्द्र की कथा बताई गई है। यहाँ 'नाटक' की अटलता से तात्पर्य है या महाराजा हरिश्चन्द्र के सत्य बोलने के दृढ़ व्रत से?

फिर प्रह्लाद की अनन्त भक्ति 'समुज्ज्वलता' ताराग्रह मण्डल से कैसे मिली? कहीं ध्रुव की भक्ति से तो तात्पर्य नहीं है? शायद 'तारामण्डल' और 'ग्रह मंडल' अब मिल चुके हैं। 'फैडरेशन' के इस युग में आकाश में भी 'तारा मण्डल' एवं ग्रहों को मिलाकर नवीन संघ स्थापित किया जा रहा है।

आगे लिखते हैं. —

बुद्ध से मिला है 'परमार्थ' भाग
 ईसा से नरानुराग

हिंसा त्याग धीर महावीर के वरद से
 छड़ता मुहम्मद से,
 धौत तुलसी के मानसर से
 लाया है पराई पीर नगसी के घर में
 टालस्थाय से अधीत
 प्रेमप्रतिरोध का समर गीत
 शाश्वत गिरा ने दिया राम-नाम
 अपना विराम धाम ।

यहाँ 'नरानुराग' की तुक मिलाने के लिए 'परमार्थ' में 'भाग' जोड़ा गया है। 'भाग' वास्तव में अनावश्यक है। पढ़ कर ऐसा मालूम होता है कि ईसा से तो पूरा 'नरानुराग' मिल गया परन्तु बुद्ध से पूरा 'परमार्थ' नहीं मिल सका। 'परमार्थ' का एक 'भाग' ही मिल पाया ॥ फिर, यह समझ में नहीं आता, 'महावीर' को 'वरद' क्यों कहा गया ? क्या वह वरदान देते रहते थे ? केवल 'मुहम्मद' की तुक मिलाने को ही महावीर को 'वरद' बताया गया प्रतीत होता है ।

अशुद्ध प्रयोग

इसी प्रकार 'घर से' की तुक मिलाने को तुलसी के 'मानस' को 'तुलसी के मानसर' कर देना पड़ा। हमारी राय में 'धौत' और 'मानसर' दोनों अशुद्ध हैं। 'धौत' हिन्दी में विशेषण है, संस्कृत में वर्तमान काल बोधक कृदन्त है, जिसका अर्थ धोया हुआ, चमकाया हुआ, चमकीला, सफेद होता है। कवि का भाव 'उज्ज्वलता' प्रतीत होता है। 'मानसर' का अर्थ 'मान सरोवर' है न कि 'रामचरित मानस'। इसी प्रकार 'अधीत' एवं 'विरामधाम' कवि के भावों को व्यक्त करने के लिए सफल नहीं हो रहे। केवल अन्त्यानुप्रास की लहर में लाए गए हैं।

सोचने की बात यह भी है कि जब 'हरिश्चन्द्र की अटलता'

आ चुकी थी तो 'मुहम्मद की दृढ़ता' की क्या आवश्यकता रही ?
क्या 'अदलता' और 'दृढ़ता' में कोई भेद है ?

अस्त-व्यस्त भाषा

अब 'कारागार' को देखकर एक स्थान पर कविवर लिखते हैं -

पुण्य वह कारागार ?
अब तो अबन्धन का मुक्तिद्वार
अंकुरित होकर वहाँ अखेद
मुक्ति-बीज कूर भित्ति भूमि भेद
फूट पड़ा बाहर है
लाली लिए ले रहा लहर है
मृत्यु के निकेत पर जीवन का पुण्य केतु

कवि कहना चाहते हैं कि जेल ही स्वतंत्रता का द्वार है और जेल की भूमि में ही स्वतंत्रता का बीज अंकुरित होकर फूट पड़ा है। परन्तु छन्द की भाषा से यह भाव और का और हो गया है। 'भित्ति-भूमि' देखने योग्य है। 'भीति की भूमि' का अर्थ क्या होगा ? 'भूमि रूपी भीति' करना पड़ेगा।

'अबन्धन' का अर्थ होगा 'जहाँ बन्धन न हो' अर्थात् 'मुक्ति' फिर 'अबन्धन का मुक्तिद्वार' क्या हुआ ? 'मुक्ति का मुक्तिद्वार' भी शायद कहीं होता होगा ॥ उसी 'मुक्ति' के 'मुक्तिद्वार' में प्रसन्नता-पूर्वक मुक्ति का बीज कठोर जेल की दीवाल रूपी भूमि को भेदकर बाहर फूट पड़ा है, और मृत्यु के घर पर जीवन की पवित्र ध्वजा लाली लिए लहरा रही है। छंद का अर्थ तो यह हुआ, जो कवि के भाव से बहुत दूर जा पड़ा ॥

अब यूक्लिड की भौति कल्पना कीजिए। 'मुक्ति' के 'मुक्तिद्वार' में 'मुक्ति का बीज' अंकुरित हुआ। जेल के अहाते की भूमि को कल्पना से दूर करके, जेल की दीवारों को भूमि मानिए। जब बीज

फूटता है तो मिट्टी की तह फटती जाती है और अंकुर उठता आता है। यहाँ वह बीज भूमि में ऊपर को नहीं उठता। जेल की दीवारों को छेद कर आर-पार करके बाहर निकल रहा है और बाहर फटने को है। द्वार में तो अंकुरित हो रहा है, मगर दीवारों में सेंध लगाकर बाहर आ रहा है। शायद यह सोचा जाय कि बाहर आकर वही अंकुर लाली लिए लहरावेगा। परन्तु यह बात भी नहीं। अंकुर के स्थान में जीवन का पुण्य-केतु, लाली लिए लहरा रहा है और वह भी जेल में नहीं, जेल की दीवारों पर नहीं, जेल के द्वार में नहीं, और जेल के बाहर भी नहीं, मृत्यु के निकेत पर। शायद फॉसी घर पर ॥

कल्पना कितनी उत्कृष्ट रही ? और कल्पना में अनौचित्य की मात्रा कितनी अधिक है ? 'बापू' में यत्र-तत्र ऐसी ही भाषा और ऐसी ही कल्पना सुगमता से मिल जाती है जिसके कारण कवि के भावों का पता लगाना भी अत्यंत कठिन हो जाता है।

इसी में आगे लिखते हैं -

जारहे वहाँ की तीर्थ यात्रा हेतु
लक्ष लक्ष नारी नर
मगलेच्छा सज सुलकारी कर,
धरके तुम्हारे वे चरण चिह्न
भीति भय विन्नभिन्न
साम्रह प्रवेश की चलाचल है
द्वार वह दीखता खुला-सा अनर्गल है

‘भीति’ और ‘भय’ शायद अलग-अलग होते-होगे। इसी प्रकार ‘खुला-सा’ लिख कर ‘अनर्गल’ जोड़ा गया है। ‘अनर्गल’ का अर्थ ‘खुला हुआ’ ही तो है। अनावश्यक शब्दों की भरमार से भाषा में कोई जान तो नहीं आ पाई। अवश्य, ऐसे पर्यायवाची

शब्दों से यत्र तत्र लय का उतार चढ़ाव तो ठीक हो गया है, परन्तु भाषा अस्त-व्यस्त हो गई है।

यथा -

दूर हुई एक सग जड़ता
ढीली पड़ी बन्धन की कर्मश निगड़ता

‘निगड़ता’ का अर्थ भी तो ‘बन्धन’ ही है। ‘बन्धन ढीला पड़ा’ कहना तो उचित होगा, किन्तु ‘बन्धन का बन्धन ढीला पड़ा’ कौन कहेगा ?

(२)

प्रसिद्ध अंग्रेजी कवि शैली ने एक स्थान पर लिखा है कि मस्तिष्क में आई हुई कल्पना को भाषा में व्यक्त कर देना ही कविता है। इस मत से पूर्ण रूपेण सहमत होना कठिन है, किन्तु यह तो सभी स्वीकार करते हैं कि कल्पना कवि का एक विशेष गुण है। कल्पना के सहारे कवि-प्रतिभा का विकास होता है। जितना बड़ा कवि होगा उसके काव्य में कल्पना की उड़ान उतनी ही ऊँची होगी। कवि वास्तव में अपने मनोवेगों की स्थिति का चित्रण करता है। हृदय में जब भावों के हिलोल उठने लगते हैं तब कवि के समक्ष अनेकानेक कल्पनाएँ रूपक, उपमा, मानवीकरण के रूप में अनायास ही आने लगती हैं। उस समय कवि को यह देखना आवश्यक हो जाता है कि वे कल्पनाएँ असंगत और अस्वाभाविक तो नहीं हैं। उस समय उन कल्पनाओं को भाषा में व्यक्त करने के पहले उसे कुछ ऐसे शब्द-चयन पर भी ध्यान रखना आवश्यक है जो मौलिक हों। ए भी भावों को पाठक के हृदय के अंतर्गत प्रदेश में पहुँचाने में समर्थ हो सकें।

आजकल पश्चिमी मूर्त्त-विधान की शैली पर मूर्त्त प्रत्यक्षीकरण अथवा मानवीकरण बहुत चलने लगा है, किन्तु मूर्त्त प्रत्यक्षीकरण

की मर्यादा पर कम ध्यान दिया जाता है। हम यह भूल जाते हैं कि सन् १६१२ ई० में जब एजरा पाउंड, रिचार्ड एलिङगटन और एफ एस फ्लिन्ट ने 'इमैजिस्ट' स्कूल की स्थापना की थी तब जो तीन सिद्धान्त स्वीकृत किए थे उनमें एक सिद्धान्त यह भी था कि एक भी शब्द ऐसा प्रयोग न किया जाय जो व्यर्थ अथवा अनावश्यक हो। "To use absolutely no word that does not contribute to the presentation"

हमारे शास्त्रों में भी 'शब्द' और 'अर्थ' तराजू के दो पलड़े बताए हैं और आदेश यह है कि 'शब्द' का पलड़ा कभी भारी न होने पावे। इस आदेश पर आजकल बहुत ही कम ध्यान दिया जा रहा है।

जो कल्पना मस्तिष्क में आवे उसे किसी भाषा में अस्पष्ट रूप से लिख देने से कोई कवि बड़ा नहीं हो पाया। बड़े कवियों के लिए थोड़े से 'स्वकीय नियंत्रण' की आवश्यकता है। हमारे यहाँ अर्थ की स्पष्टता को भी अत्यधिक महत्त्व दिया गया है। प्रसाद गुण सभी रचनाओं के लिए आवश्यक माना गया है। जिस प्रकार सूखे ईंधन में अग्नि और स्वच्छ वस्त्र में जल व्याप्त हो जाता है, उसी भौति पाठक के चित्त में छंद के अर्थ का प्रकाश हो जाना चाहिए।

'बापू' में कल्पना की उड़ान कहीं-कहीं अवश्य ऊँची है। एक स्थान पर भविष्य में आने वाली शताब्दियों को मूर्तिवती मानकर गांधीजी को देखने को उत्सुक बताया है—

“आगे की शताब्दियों गवान् खोल,
विलग भविष्य के निकेतन में
आगे झुक विस्मृत दृगी अलोल
ध्यान निज लाकर श्रवण म
कुछ सुनती हैं—“बड़ी दूर वहाँ
कुछ सुनती हैं—बड़ी दूर वहाँ”

बोल रहा कोन वह जन है ?
खोल रहा अन्तर कपाट यहाँ
कोन वह, कोन महजन है ?”

अवश्य ही यह कल्पना ऊँची है, परन्तु ऐसी ही शब्द-योजना सब स्थान पर नहीं रही। कहीं-कहीं समझने में कोपों की शरण लेनी पड़ती है और फिर भी अर्थ समझने में सदिग्धता बनी रहती है। कहीं-कहीं वैसी ही निराशा बनी रहती है जैसी निराशा नारियल की जटा हटाकर कड़ा कोप तोड़कर भी नीचे की गिरी न मिलने पर, या बुरी मिलने पर होती है।

एक स्थान पर कवि का भाव यह है कि गांधीजी अनंत यौवन-शाली हैं और उस यौवन में आत्म-साधना की प्रेरणा है, वासना की नहीं, किन्तु भाषा किसी दूसरी ओर ही चलती चली गई है। लिखते हैं —

श्रेष्ठ रथि, तुम हे अरुद्ध आत्मरथ के
यात्री हो, अनन्त काल पथ के
नित्य के अनंग की अरुणिमा
आकर तुम्हारी दूर अपनी तरुणिमा ;
उस परिणीता से,
पुण्य की प्रतीति भरी प्रीता से
वय की दुरन्त भक्तभोर भोर
छुड़वा सकी कहीं तुम्हारा छोर ?
प्रियता, अतन्द्र प्रेम-प्रियता,
वह है तुम्हारी क्रिया क्रियता
अहरह सब काल ।

‘आत्म रथ’ शायद ‘आत्मा रूपी रथ’ को कहते होंगे। ‘आत्म ज्ञान’ तो ब्रह्मज्ञान अथवा आत्मा का ज्ञान होता है। परन्तु ‘आत्म

कल्याण' 'आत्म गौरव' 'आत्म घात' में 'स्वकीय' या 'अपने' का भाव निहित है।

यहाँ 'अपना रथ' न लेकर 'आत्मारूपी रथ' लिया गया है। सूर्य भगवान जैसे अपने रथ में चलते हैं वैसी ही कल्पना आत्मारूपी रथ चलाने की की गई है। सूर्य के सारथी अरुण हैं, परन्तु यहाँ स्वयं ही रथ हॉकने का भाव है। इसीलिए 'श्रेष्ठ रथि' कहा गया है। आत्मारूपी रथ अरुद्ध है इसकी गति रुकती नहीं। यह चलता ही जाता है, इसीलिए अनन्तकाल पथ के यात्री बताया गया। आत्म साधना का कितना विकट रूप है ? साधना के लिए आत्मरथ चलता ही रहना चाहिए।

अब 'अरुणिमा' और 'तरुणिमा' की जोड़ी पर ध्यान देने की आवश्यकता है। 'आत्म साधना' और अनंग का संबंध दिखाना यहाँ व्यर्थ था। चिरंतन कामदेव (नित्य के अनंग) बिना शरीर के हैं उनकी अरुणिमा महात्माजी का यौवन कैसे बन जायगी ? परन्तु निरंतर गतिशील सूर्य के रथ का दृश्य कवि के सम्मुख था। वहाँ 'अरुण' रथ को हॉकता है, तो 'अरुणिमा' (अरुण की स्त्री) को भी कहीं न कहीं खींचे बिना चलना अधूरी ही रह जाती। और 'अरुणिमा' आई तो 'तरुणिमा' शब्द गढ़कर तुक मिलाना आवश्यक हो गया।

जैसा हमने ऊपर लिखा है, कवि का भाव केवल यह है कि आत्म-साधना की प्रेरणा से महात्माजी अनन्त यौवनशाली हो गए हैं, किन्तु भाषा कुछ और ही हो गई है। 'अनंग', 'अरुणिमा', 'तरुणिमा', 'परिणीता'— शब्द लाकर संकेत स्पष्ट रूप से वासना की ओर हो जाता है। भाषा भावों को ठीक-ठीक व्यक्त करने में असफल ही नहीं रही, यहाँ भावों के प्रतिकूल भी चल रही है।

अब 'परिणीता' कौन है ? अनंग की 'अरुणिमा' ? या पुण्य की विश्वास भरी प्रीति ? 'प्रीति' का अर्थ 'अनुराग' है और

कामदेव की स्त्री (रति की सौत) का नाम भी 'प्रीति' है। पता नहीं यहाँ 'प्रीता' से क्या तात्पर्य है ? 'प्रियता' और 'क्रियता' की जोड़ी भी कम रोचक नहीं। कवि कहते हैं—

'निरालस्य' प्रेम की प्रियता तुम्हारी क्रिया क्रियता हो गई है।' प्रिय शब्द से 'प्रियता' (प्रिय होने का भाव) तो शुद्ध ही है, परन्तु 'क्रिया' तो स्वयं संज्ञा है। 'क्रिया' से क्रियता' कैसे हो जायगी। संस्कृत भाषा में 'क्रिय' का अर्थ 'मेघ' राशि है, परन्तु 'क्रिय' से भी 'क्रियता' का प्रादुर्भाव नहीं हो सकता। छन्द की भाषा का अर्थ करना असंभव है। प्रेम की प्रियता किसी की क्रिया क्रियता बन ही कैसे जायगी ?

'बापू' में इससे भी कठिन छंद भरे पड़े हैं। इससे भी अधिक असंगति और अस्वाभाविक कल्पनाएँ अन्य छन्दों में सुगमता से मिल जाती हैं।

सन्दिग्ध वातावरण

कठिन छंदों को छोड़कर अब हम ऐसे मुक्तक (उन्नीसवे गीत) को लेते हैं जिसकी अत्यधिक प्रशंसा की गई है और जिसकी भाषा भी बोधगम्य है। भाषा-प्रवाह सुन्दर होने के अतिरिक्त संसार में इस समय लगी हुई अग्नि का अच्छा वर्णन है। मानवीकरण अलंकार और अध्यवसित रूपक के अतिरिक्त भय, शोक, विपाद, विस्मय, इत्यादि भावों का दिग्दर्शन भी होता है। लिखा है—

घघक उठी है अरे, घघक उठी है आग ?

एक साथ क्षुति त्याग

प्रखर प्रतक्ष्ण क्षण क्षण मे

लुब्ध होरही है समुच्चालित समीरण मे

धाम वह धौंय धौंय

धूम का गुँगाटा भरे भौंय भौंय

सज्जन निरुपाय रखे जन हैं
भय से विषण्ण मन, दाह दग्ध तन हैं
× × ×

चीर कर अन्तर सा
प्रज्ज्वलन्त ज्वाला की गहर का
सहसा सुनाई पड़ा माता का व्यथित रो
कोमल मे तीव्र शोर—
“भीतर कहाँ है अरे मेरा लाल, मेरा लाल !”
सब अवमग्न से निमग्न काल
“मेरा लाल !” व्योम में स्फुरित था,
“मेरा लाल, मेरा लाल” वायु में स्फुरित था
सबके उरों में बसा “मेरा लाल !”
सबके सुरों में बही “मेरा लाल, मेरा लाल !”

अब बताते हैं कि यह माता विश्व-माता ही है। विश्व भर में
आग लग रही है। भारत विश्वमाता का लाल है जो जलने वाला
है। उसको बचाने सहसा कोई आ जाता है। लिखते हैं—

माता ! यह माता विश्वमाता है।
हसके हृदय बीच उमड़ा सा आता है
दुःख, शोक, ताप विश्व भर का
हसका प्रदाह नहीं भीतर के स्तर का
दीख सके मान एक क्षण को
स्लान, हततेज इस गेह का दहन हो !
दृष्टि में करालोन्माद,
भाल पर भासित महा विपाद
वेणी-गन्धमुक्त, पड़ा झुलसा
बस तन मध्य कहीं उलझता

दृष्टियाँ भँपाती हुई
 सारा वायुमण्डल कँपाती हुई
 दीख पड़ी त्रिगुण की एक ही चमक सी
 प्रज्ज्वलन राग की समक सी
 क्षण में अदृश्य हुई ज्वालित सदन में
 अक्षरित तब भी अदर्शन में
 रूँजा स्वर तत्क्षण बिना वितम्भ—
 “धीरज न खोओ अग्र ! धीरज न खोओ अग्र !”
 और कोई माता का नवीन लाल
 भारी भीड़ में से निज को निकाल
 धामित था माता के चरण चिह्न धरके,
 गति में दुरन्त वेग भरके ।

× × ×

‘भीत न हो, भीत न हो डर से’
 उसका पुनीताह्वान आरहा है भीतर से
 ‘धाम यह विस्तृत है धूम मय
 भीतर नहीं है अभी वैसा भय’
 छिन्न कर भीति जाल
 ‘आओ तो, निमाल ल, कहाँ है वह माँ का लाल ?’

× × ×

धौंय, अन्न भी है वह धौंय धौंय,
 धूम का गुंगाटा भरे भौंय भौंय,
 सब निरुपाय खड़े देख रहे जन हैं।
 भय से विषण्ण मन दाह दग्ध तन हैं
 सबकी पुकार है यही है राम !
 “अक्षत ही लौटे वह होकर सफल काम ।”

स्पष्टतः 'माता का नवीन लाल', महात्माजी हैं, जो जलती आग में, भारतवर्ष को बचाने के लिए, यकायक कूद पड़े हैं। भाव भी अच्छे हैं, भाषा भी अच्छी है। अलंकार भी आ गये हैं। परन्तु एक बात रह रह कर खटकती है। क्या यह सारी कल्पना अनुचित नहीं है? क्या वृद्ध भारतवर्ष इतना नन्हा लाल होगा जितना गीत में दिखाया गया है? क्या बापू को उस नन्हे लाल का बड़ा भार देना ठीक है ॥

जिस आलोचक ने जैसा जब चाहा उसने 'मेरे लाल' की वैसी ही कल्पना कर ली है। एक ने लिखा 'लाल' मानवता है। यदि मानवता हो एक 'लाल' है तो विश्व-माता का दूसरा 'लाल' इसी मानवता का ही तो एक 'लाल' हुआ। मानवता और एक मानव दोनों को समवयस्क बनाना और भी अनुचित है। एक अन्य आलोचक ने लिखा, यहाँ भारत माता को ही विश्व-माता बताया गया है। यदि यही बात ठीक मानें तो जलते हुए घर में भारत माता का कौन सा लाल रह गया था? यदि भारतवर्ष आग में जल रहा था तो 'बापू' भी तो उसी आग के बीच रहे होंगे, बाहर कहीं से आकर कूदे होंगे? वास्तव में कवि ने सारा वातावरण सन्दिग्ध बनाकर छोड़ दिया है। आवेग में जैसी कल्पना सामने आई पिना मनन किये वैसी की वैसी ही रख दी है। पढ़ने पर बोध होता है कि विश्व-माता का एक 'लाल' तो देश भारत है, दूसरा लाल चीन, ईरान, मिश्र, रूस, अमरीका देश न होकर, पहले देश भारत का ही एक मनुष्य है। विश्व-माता का एक 'लाल' तो भारत देश और दूसरा लाल, भारत का एक पुत्र।

सारी कल्पना असंगत एवं अस्वाभाविक है। प्रथम तो गीत की भाषा ही सन्दिग्ध है, दूसरे जो कुछ भी अर्थ ले, उस अर्थ से वह गीत अनौचित्य की पराकाष्ठा का एक उत्कृष्ट उदाहरण प्रतीत होता है।

अवश्य, कविवर ने जो कुछ लिखा है वह एक अनन्य भक्त की भावना से प्रेरित होकर ही लिखा है। प्राणि मात्र में सत्य और अहिंसा का प्रचार करने वाला, ससार का महान् व्यक्ति अटूट श्रद्धा एवं अनन्य भक्ति का पात्र होता है। ऐसे महात्मा का यशो गान करने में भक्त कवि अपने भावों के प्रदर्शन में यदि अनुचित बातें भी लिखें, तो भी क्षम्य है। भक्त तो अपनी भावना के अनुसार ही प्रभु को देखता है। श्री सियारामशरणजी के लिये तो महात्माजी एक विराट् तीर्थ थे। उस तीर्थ के विपुल सलिल से, दूसरों को पिलाने के लिये, उन्होंने अपनी छोटी-सी गगरी भर ली है। उसके थोड़े से यशोगान से अपनी छोटी-सी रचना पूरी कर ली है। विराट् तीर्थ के विपुल सलिल की गहराई में वे नहीं पहुँच सके हैं, किन्तु यह छोटी सी गगरी ही उनकी तृप्ति-पिपासा को शान्त करने के लिये पर्याप्त है। अपनी इस कृति से उन्हें संतोष है। इन भावों से प्रेरित होता हुआ 'बापू' का अन्तिम गीत सुनेय है। इसकी स्वर-लाहरी से भक्त-हृदय भनभनना उठता बताया गया है। इसलिए यह अन्तिम गीत यहाँ अविकल उद्धृत किया जाता है। लिखा है —

तेरे तीर्थ सलिल से प्रभु है ।
मेरी गगरी भरी भरी,
फल कल्लोलित धारा पाकर
तू पर ही यह तरी तरी ।

तेरे हीरोदधि का पदतल
जहाँ शान्ति लक्ष्मी है अविचल,
फुल्लित फलित जहाँ मुक्ताफल
नहीं ला सकी पहुँच वहाँ की
पुण्य सुवा कल्याण करी

तरे तीर्थ सलिल से प्रभु है !
मेरी गगरी भरी भरी ।

पाया पा सकती थी जितना
अधिक और भरती यह कितना ?
कम क्या, कम क्या, कम क्या इतना ?
गहरी नहीं जा सकी तब भी
तृप्ति विपासा दूरी दूरी

तरे तीर्थ सलिल से प्रभु है !
मेरी गगरी भरी भरी ।

कवि के भाव बड़े अच्छे हैं, इसमें किंचित् भी संशय नहीं है । किन्तु भाषा भटक रही है । 'भरी भरी', 'तरी तरी' 'हरी हरी' 'कम क्या कम क्या, कम क्या', इत्यादि पुनरावृत्तियाँ अनावश्यक हैं । बार-बार शब्दों को दुहराने से भाषा में जोर नहीं आ पाया । हम यह नहीं समझ सकते कि 'तट पर ही यह तरी तरी' क्या अर्थ करें ? बात गगरी भरने की कही जा रही है, भाव यह है कि तट पर से ही गगरी भर ली है, किन्तु अर्थ अब यह होगा कि "किनारे पर ही मेरी तरी (नाव) तर गई ।" नाव और गगरी में सम्बन्ध कैसे स्थापित हो सकेगा ? नाव आ कहीं से गई ? उत्तर, सिवाय इसके कुछ नहीं कि 'भरी भरी' की तुल्य मिलाने के लिए अनावश्यक शब्द 'तरी तरी' लाने पड़े । यह सोचने का समय कहीं कि गगरी के साथ नाव बताना ठीक नहीं । नाव तट पर ही तिर कैसे सकती है ? तट पर 'तरी' में बैठ कर गगरी भरना और भी अनुचित है ?

कहना यह है कि विराट तीर्थ-सलिल की गहराई से जाकर पुण्य-मुधा नहीं ला पाये । उसके लिए तीर्थ-सागर को क्षीर सागर बता देना कहीं तक उचित है ? 'क्षीरोदधि का पद तल' क्या होता है ? 'पद तल' अधिक से अधिक किसी छोर को कह सकते हैं ।

यदि गहराई ही ले तो क्या क्षीर-सागर की गहराई में लक्ष्मी ऊपर आई थी। क्या समुद्र की गहराई में फिर पहुँच कर लक्ष्मी अविचल हो गई? कवि के चित्त में तो वास्तव में क्षीर-सागर में लेटे हुए विष्णु भगवान् के पदतल के पास बैठी हुई शान्त लक्ष्मीजी की मूर्ति बसी हुई है। किन्तु उस मूर्ति का वर्णन भाषा में नहीं कर सके। बोध यह होता है कि समुद्र से निकली हुई लक्ष्मी फिर समुद्र की गहराई में पहुँच कर अपना चंचल स्वभाव छोड़ चुकी है ॥

अब कवि के अनुसार, समुद्र की गहराई में, क्षीर-सागर की गहराई में, विशेष कर मोती के वृक्ष होते हैं जिनमें फूल आते और फल लगते हैं। इसलिए वह कहते हैं “फुल्लित फलित जहाँ मुक्ताफल ।” मोती कहाँ फूले और फले होंगे? सीप अवश्य फूलती है, किन्तु उसमें भी फूल नहीं आते और न फल ही आते हैं। संस्कृत भाषा में ‘मुक्ता’ और ‘मुक्ताफल’ दोनों शब्द ‘मोती’ के लिए व्यवहृत होते हैं, ‘मुक्ता’ स्त्रीलिंग है, ‘मुक्ताफल’ नपुंसक लिंग। संस्कृत भाषा में ‘फल’ का अर्थ केवल वृक्षों के फलों के लिए ही सीमित नहीं है। उसका विस्तृत क्षेत्र है जो ‘योग फल’, ‘गुणन फल’ शब्दों से समझा जाता है। केवल ‘मुक्ता फल’ शब्द से ही मोतियों का फलना और फूलना लिख देना उचित नहीं है। ‘तृप्ति पिपासा हरी हरी’ भी संदेह में ले जाने को उद्यत है। ‘तृप्ति’ और ‘पिपासा’ में विरोध है। यहाँ अर्थ करना होगा कि आत्म शक्ति की अर्थात् आत्मा की शान्त करने की पिपासा हर ली गई। यानी आत्मा शान्त हो गई। ‘हरी हरी’ का अर्थ होगा ‘हर ली गई’। किन्तु यह अर्थ भक्ति भावना के प्रतिकूल होगा, क्योंकि भक्त तो प्रभु का गुण-गान बारम्बार करता है। उसे एक बार में तृप्ति हो कैसे सकती है? ‘मानस’ में कहा है कि—

शम कथा जो सुनत अवाही ।

रस विशेष पाया तिन नाही ॥

इसलिए अर्थ करना होगा कि 'तृप्ति पिपासा' फिर भी ताजी, ढटकी (हरी) बनी हुई है। यह अर्थ कवि के गगरी भर लेने के भावों के प्रतिकूल होता है ॥

पता नहीं कवि को कौन सा भाव रुचिकर प्रतीत होगा ? कवि ने तो 'भरी भरी' 'तरी तरी' 'हरी हरी' लिख कर अन्त्यानु-प्रास और पाद प्रति का कठिन कार्य पूरा कर दिया। पाठक जैसा चाहे वैसा अर्थ करते रहें ॥

यदि भाषा की यह व्यवस्था दो एक गीत में ही होती तो हमें कुछ भी लिखने की आवश्यकता नहीं थी, किन्तु जहाँ पग पग पर दुरुह समास, क्लिष्ट संधिज शब्द और अशुद्ध प्रयोग अर्थ का अनर्थ करते चले जा रहे हैं, वहाँ मौन धारण करना सम्य नहीं है।

जिस खड़ी बोली की कविता के मार्ग को स्वर्गीय पं० महावीर प्रसादजी द्विवेदी ने निश्चित और परिमार्जित करने का अत्यधिक प्रयत्न किया था, वही खड़ी बोली की कविता 'बापू' में आकर सदिग्धता, क्लिष्टता, जटिलता और अनौचित्य के भँवरों में पड़कर बुरी तरह डोँवाडोल हो रही है।

अधिक न लिखकर 'बापू' के अन्तिम गीत के राग में राग मिलाकर, उसी गीत की भाषा में लिखे हुए एक छंद को उद्धृत करके हम अपने लेख को समाप्त करते हैं :—

'बापू' पढ़ कर देखी,
हिन्दी की यह बोली खड़ी खड़ी ॥
कूट, नटिल, सदिग्ध पदों से,
अथ से इति तक कड़ी-कड़ी ॥
कैसा क्षीरोदधि का पदतल ?
कहाँ पहुँच होती श्री अविचल ?
फूले फले कहाँ मुक्ताफल ?

नहीं पहुँचती बुद्धि यहाँ तक,
 असहयोग कर रही अड़ी।
 'बापू' पढ़ कर देखी—
 हिन्दी की यह बोली खड़ी खड़ी ॥

पढ़ा, आज पढ़ सकता जितना,
 अधिक और पढ़ता मैं कितना ?
 कुछ तो समझा, कम क्या इतना ?
 अर्थ अनर्थ हो रहा हमसे
 कहता भाषा इड़ी इड़ी ॥
 'बापू' पढ़ कर देखी—
 हिन्दी की, यह बोली खड़ी खड़ी ॥

श्री मोहनलाल महतो 'वियोगी' का 'आर्यावर्त'

(१)

बिहार के प्रसिद्ध कवि प० मोहनलाल महतो 'वियोगी' ने पहले भी 'निर्माल्य एवं 'एकतारा' सरीखी सुन्दर रचनाएँ हिन्दी साहित्य को प्रदान की हैं। 'आर्यावर्त' लिख कर उनकी कवि-प्रतिभा और भी अधिक प्रस्फुटित हुई है। हिन्दी भाषा में यह अभिमानर छन्द में सर्व प्रथम महा काव्य बताया जाता है।

कथानक

तेरह सगों में, अतुकान्त मुक्त छन्दों में इस महा काव्य में 'पृथ्वीराज रासो' का कुछ हेर-फेर के साथ नवीन राष्ट्रीय चित्र उपस्थित करने का प्रयास किया गया है। महाराज पृथ्वीराज की पराजय के अनन्तर दो प्रसिद्ध शूरवीर आहत श्रान्त एवं क्षान्त योद्धा महाकवि चंद एवं राणा समरसी एक देवी मंदिर में मिल कर युद्ध-वर्णन करते हैं। उधर राजा जयचंद के सामने शहाबुद्दीन गोरी पराजित एवं बन्दी महाराज पृथ्वीराज की आँखें निकलवाता है और उनको अन्धा कर देता है। कवि चंद दिल्ली आकर महाराणी संयोगिता से पराजय का हाल निवेदन कर दूसरे युद्ध के लिये प्रार्थना करते हैं। इस युद्ध में महाराणी संयोगिता के सेनापतित्व में सारे भारत के नरेन्द्र युद्ध के लिये आते हैं। महाराणी संयोगिता अपने पिता राजा जयचन्द्र को पत्र भेजती है। देशद्रोह के पाप के प्रायश्चित्त स्वरूप राजा जयचन्द्र देशभक्त बन कर युद्ध के लिये आते हैं। भीष्म युद्ध में राजा जयचंद मारे जाते हैं और आर्य-सेना की विजय होते ही शहाबुद्दीन गोरी भाग जाता है। युद्ध के पूर्व ही बन्दी एवं अन्धे पृथ्वीराज गजनी भेज दिये जाते हैं।

कविचन्द मुसलमान फकीर शाह का भेष बना कर महाराज पृथ्वीराज से मिलने गजनी जाते हैं। वहाँ 'शाह' नामधारी कवि चन्द के चमत्कार देखकर मुसलमान प्रजा मुग्ध हो जाती है और वहाँ का वजीर सुलतान शहाबुद्दीन गोरी को इस करामात की खबर देता है। सुलतान जाकर फकीर शाह के पैरों पर लोढ़ कर भारतवर्ष पर विजय प्राप्त करने के लिये विजय यात्रा का मुहूर्त वगैरा पूछते हैं। शाह कहते हैं कि पहले कैदी पृथ्वीराज का भाग्यलिपि देख लें तब कुछ बता सकूंगा। इस बहाने फकीर बने महाकवि चन्द कैदखाने में महाराज पृथ्वीराज से मिलते हैं और शहाबुद्दीन गोरी के मारने की व्यवस्था कर जाते हैं।

वापिस आकर 'शाह' फकीर सुलतान गोरी से कहते हैं कि भारत पर चढ़ाई करने के पहले पृथ्वीराज से धनुषिया तो सीख लो। यह भी कहते हैं कि मन-मन भर के ७ लोहे के तलों को अन्धे पृथ्वीराज शब्दभेदी बाण द्वारा तोड़ सकते हैं। सुलतान सहमत होकर पृथ्वीराज का वह कौशल जनता को दिखाने को उद्यत होता है। अशान्त जन समूह के बीच उच्च मंडप से बैठे गोरी की आज्ञा से पृथ्वीराज के हाथों से जयचन्द से उपहार में मिला हुआ धनुष दिया जाता है। प्रत्यंचा चढ़ाकर पृथ्वीराज ऐसा बाण मारते हैं कि सातों तले तड़ा तड़ टूट-फूट जाते हैं। सुलतान के मुँह से "वाह वाह" शब्द निकलते ही दूसरे बाण से पृथ्वीराज सुलतान को भी मार डालते हैं, और शाह (महाकवि चन्द) और महाराज पृथ्वीराज आपस में तलवार द्वारा कट मरते हैं।

'आर्यावर्त' की कथा इतनी ही है। परन्तु कहने का ढंग अपूर्व है, भाषा प्रवाह भी बड़ा ही अच्छा है।

अनैतिहासिकता

जो बात खटकती है वह है 'आर्यावर्त' की अनैतिहासिकता। हम यह मानने को तैयार नहीं हैं कि काव्य का सत्य एक भिन्न

प्रकार का सत्य हुआ करता है। कवि को यह अधिकार नहीं है कि ऐतिहासिक अस्त्य की कल्पना करके उसकी नींव पर अपने काव्य की भित्ति खड़ी करने का आयोजन करे। अगर कवि ऐसा करता है तो वह अनधिकार चेष्टा है और प्राचीन काव्य शास्त्र के अनुसार वह काव्य-दोष माना गया है। काव्य शास्त्र में पुराण और इतिहास को सुरक्षित रखना भी कवि का एक कर्तव्य बताया गया है। प्राचीन भारतवर्ष का इतिहास अभी तक अधकार से पूर्णतः गायब आने का गौरव प्राप्त नहीं कर सका है। ऐसी परिस्थिति में यदि कवि ऐतिहासिक गुत्थियों को सुलझाने का प्रयत्न नहीं कर सकते तो कम से कम यह गुत्थियाँ उलझाने का प्रयत्न तो उनको न करना चाहिये। इतिहास इस बात का साक्षी है कि महाराणी सयोगिता के अधीन न तो कोई सेना गोरी से लड़ी थी और न राजा जयचंद किसी राष्ट्रीय सेना में सम्मिलित ही हुए थे। महाराज पृथ्वीराज के पराजय के अनन्तर पृथ्वीराज के पुत्र गोविंदराज को सुलतान शहाबुद्दीन गोरी ने अजमेर की गद्दी पर बिठा दिया था। उस समय जिस व्यक्ति ने राष्ट्रीय भावना का परिचय दिया था वह पृथ्वीराज का भाई हरिराज था जिसने विदेशी सुलतान के अधीनस्थ गोविंदराज का राजा होना स्वीकार नहीं किया था और थोड़े दिन बाद गोविंदराज से उसने अजमेर की गद्दी छीन ली और वि० स० १०५० (ई० सन् ११७१) में शहाबुद्दीन के सेनापति कुतुबुद्दीन ने हरिराज के सेनापति चतराय को हराकर दिल्ली छीन ली और वि० सवत् १०५० में अजमेर भी छीन लिया था। इसी दरमियान में राजा जयचंद से कन्नोज का राज्य भी छिन गया था, और राजा जयचंद दिल्ली से दूर चंदवार के पास लड़ते लड़ते मारे गये थे। यदि हरिराज और राजा जयचंद एक हो जाते तो कोई विदेशी सत्ता ऐसी नहीं थी जो सम्मिलित शक्ति को इस प्रकार नष्ट भ्रष्ट कर सकती। यदि परस्पर फूट न होती तो भारत का भाग्य-सितारा कुछ और ही हुआ होता।

ऐतिहासिक तथ्य के आधार पर संयोगिता के स्थान पर हरि-राज को सेनापति बनाकर 'आर्यावर्त' का कवि नवीन भारतीय राष्ट्रीय शक्ति दिखा सकता था और राजा जयचंद की अलग रहने की नीति पर आक्षेप करते हुए भाई-भाई की फूट द्वारा भीषण कुपरिणाम—आर्यावर्त का पतन—दिखलाकर भविष्य के लिये एकत्र शक्ति पर जोर देकर कविता में नवीन जीवन फूँक सकता था।

कवि ने एक अच्छा अवसर हाथ से जाने दिया, इसका खेद है। ऐतिहासिक असत्य के आधार पर जो काव्य-भवन निर्माण किया गया है उसकी नींव हट हो नहीं सकती। वह काव्य किस प्रकार हृदयग्राही हो सकता है जो प्रारम्भ से अन्त तक असत्य पर निर्धारित हो। जिस काव्य में भगवान राम पर यह दोष लगाया गया हो कि उन्होंने मन्दोदरी का हरण किया और जो काव्य यह बताता हो कि लक्ष्मण रावण से मिल गये थे वे काव्य कितनी ही ओजस्वी भाषा में लिखे जायें, कभी भी पाठकों के हृदय को पूर्णतः प्रभावित नहीं कर सकते। ऐतिहासिक तथ्य का आधार लेना आवश्यक है, इस दृष्टि से 'आर्यावर्त' का साहित्यिक मूल्य अवश्य कम हो गया है।

ओजपूर्ण काव्य

फिर भी, 'आर्यावर्त' अत्यन्त ओजपूर्ण काव्य है। भाषा-प्रवाह एवं प्रबन्ध-सौष्ठव भी प्रारम्भ से अन्त तक सुरक्षित रहा है। आर्य जाति की महत्ता एवं राष्ट्रीयता की भावना से तो यह काव्य ओत-प्रोत ही है।

राणा समरसी का देहान्त होने के अनन्तर देवी के मंदिर में महाकवि चंद आते हैं और देखते हैं कि देवी के चरणों में समरसी लिपटे पड़े हैं। इस समय कवि के भाव एवं भाषा ध्यान देने योग्य है। कवि लिखता है: "....."

एक आघात लगा
 कवि के हृदय को
 किन्तु सहा उसने
 कठोरता से वज्र को ।
 क्षण भर स्तब्ध रहा
 चद हतप्राण सा
 फिर अट्टहास कर
 बैठ गया, हाय रे,
 मानव है कोमल
 सिरिस फूल से भी निम्न
 वज्र से भी कठिन
 हृदय दिया विधि ने ।
 जिन नयनों से
 करुणा की सुरधुनि दिव्य
 फूट पड़ती है,
 उन्हीं आँखों से प्रलय की
 ज्वाला सर्व ग्रासिनी
 विभासिनी भङ्कती !
 बोला कवि चद—
 'हे नृमुण्डमाल धारिणी
 जन प्रति पालिनी
 हे स्ववश विहारिणी
 मातः किस दोष से
 हुई हो रुष्ट इतना
 इस स्वर्ण देश को
 यों मरघट बना दिया
 सर्पिणी सी निज
 सन्तान को चबाती हुई

हाथ, "जगदम्भा" का
 लजाया पद तुमने ॥
 कर सकनी जो नहीं
 त्राण आर्त-जन का तो
 धारण किया है क्यों
 कृपाण तूने कर मे
 बोल बोल चंड़ी,
 बोल महिष-विदारणी ।
 टूँती है लाज आज
 तेरे करवाल की ।

भाषाप्रवाह आदि से अन्त तक ऐसा ही चला गया है। एक बार काव्य उठाकर प्रारम्भ किया तो अन्त तक उसका जादू पीछा नहीं छोड़ता। भाषा की प्रशंसा जितनी की जाय थोड़ी है।

काव्य के प्रारंभ में विद्वद्वर प० रामदहिन जी मिश्र की ५४ पृष्ठ की बृहत् समालोचना है जिसमें "आर्यावत" की राष्ट्रीयता, हिन्दू-मुस्लिम-सद्भाव, ध्वनि व्यञ्जना, प्रकृति-पर्यवेक्षण, रस-चमत्कार, अलंकार, भाव-साम्य, एवं 'आर्यावते' के भावपूर्ण स्थलों पर विद्वत्तापूर्ण प्रकाश डाला गया है।

इस समालोचना के अधिकांश से पाठक सहमत होंगे। अवश्य, कहीं कहीं प्रतीत यह होता है कि भाषा-सौष्ठव एवं भाषा-प्रवाह ने विद्वद्वर मिश्र जी को इतना आनन्द-विभोर कर दिया है कि प्रत्यक्ष काव्य दोषों को भी गुणों में परिवर्तित करने का वे प्रयत्न करते चले गये हैं।

एक दो उदाहरण देने अनुचित न होंगे। बन्दी महाराज पृथ्वीराज को शब्द भेदी वाण का कौशल दिखलाने के लिये गजनी के महल में लाया जाता है। हाथी पर बैठे महाराज जब रास्ते से आते हैं तो जनता के उस समय के हृदय के भाव कवि ने बड़ी खूबी के साथ दिखलाए हैं। कवि कहते हैं—

साचा जनता ने
 आह, गोरव है कितना
 होना प्रजा ऐसे
 देव तुल्य नरनाह की
 सोचा सैनिकों ने
 वन्य भाग्य उस सेना का
 होगी जो अधीन
 ऐसे सिंह सेनानी के
 सोचा वृद्धों ने—
 'बड़े पुण्य से ही अन्त मे
 प्राप्त होता है जल
 ऐसे पुत्र रत्न का'
 सोचा युवकों ने—
 'यदि नेता मिले ऐसा तो
 ठोकरो से धूल मे
 मिलादे ब्रगाण्ड को।'

इन पक्तियों को उद्धृत करते हुए विद्वद्वर्थ मिश्र जी लिखते हैं, -

'जनता सैनिक, वृद्ध और युवकों ने जो-जो सोचा है वह उन सबों के लिये यथा-योग्य ही है। इसी से तो कहा गया है कि, 'चकारिं योग्ये नहि योग्य संगम । 'योग्य से योग्य का संगम ही शोभाशाली होता है, कौन नहीं ऐसे नर-रत्न को पाकर अपनी मनमानी सोच सकता है। यह उद्धरण उल्लेख अलंकार के कैसे सुन्दर उदाहरण है ॥'

'आर्यावर्त के कवि एवं आलोचक दोनों भूल गये कि, वास्तव मे, राजनी की मुसलमान जनता के हृदय के भावों का यहाँ वर्णन किया जा रहा है और यह वर्णन उस समय का है जब इस्लाम मे नया जोश छाया हुआ था। इस्लाम मजहब को आये हुए इस

ससार में मुश्किल से चार सौ-पाँच सौ वर्ष हुए थे। उस समय वहाँ अवश्य ही हिन्दुओं की तरह मृत बाप को बेटा पानी देता होगा। और अंत में यह पानी मिलना वहाँ अवश्य ही पुण्य माना जाता होगा ॥ तभी बुद्धे-बुद्धे मौलानाओं ने सोचा होगा कि पृथ्वीराज सरीखे पुत्र-रत्न का दिया हुआ पानी बड़े पुण्य से मिलता है। तभी 'हिन्दू राष्ट्र सेवा संघ' की तरह नवयुवक मुसलमानों ने सोचा होगा कि, पृथ्वीराज के नेतृत्व में 'ब्रह्माण्ड' को भी ठोकरों से मिटा देंगे ॥ और मूर्तिपूजक ही की तरह एक देवमूर्ति 'तोड़क' गजनी की मुसलमान जनता ने 'देवतुल्य नरनाह' की कल्पना अवश्य की होगी ॥ अवश्य ही उल्लेख अलंकार का यह उत्कृष्ट उदाहरण है ॥

महाकवि चन्द को मुसलमान फकीर बनाकर दिखाया गया है। परन्तु उनके परिवर्तित भेष के अनुसार उनकी भाषा में परिवर्तन नहीं किया। पृथ्वीराज जब शब्द भेदी बाण का कौशल दिखाने वाले हैं उस समय 'शाह' नामधारी चंद कवि और सुलतान गोरी का वार्तालाप देखिये। कवि कहते हैं।

‘आये तब शाहजी प्रशान्त धीर गति से
 कम्बल लपेटे हुए प्रभुनाम जपते।
 आसन से उतर स्वयं सुलतान ने
 सादर झुकाया शीश, टेक कर घुटने।’
 और कहा ‘गुरुदेव, हम कृतकृत्य हैं
 पदरज पाके आप मच पर बैठिये’
 नखे शब्द ‘थो तो नहीं जाता
 इसी घर में किन्तु मैं बँधा हूँ
 सुलतान के स्नेह से।
 रमता फकीर हूँ,
 न मान अपमान की चिन्ता
 मुझे—मेरी सभी लालसायें तृप्त हैं।

आसन गड़ग करे आप, जरा घूम
क देखूँगा—थकूँगा तो कहीं भी
बैठ जाऊँगा ।'
'आज्ञा शिरोधार्य है'
कहा यों सुलतान ने, शाह
लगे रँगशाला घूम कर देखने ।

'गुरुदेव', 'कृतकृत्य', 'पदरज', 'आज्ञा शिरोधार्य' इत्यादि शब्दों से राम और वशिष्ठ-सम्वाद की भाषा प्रतीत होती है न कि एक मुसलमान बादशाह और एक मुसलमान फकीर के सम्वाद की । एक अन्य स्थान पर शाह सुलतान से कहते हैं ।

“बद विश्व व्यापी ही फलाफल का दाता है हमतो नवे हैं पशुजन्म कम रज्जु मे ।”

शायद मुसलमान फकीर 'कर्मरज्जु' का अस्तित्व मानते होंगे । गोरी के महल के 'सिंहपौर' का भा वर्णन है, यथा ।

'मिहपौर रक्षित है संख्यातात वीरों से'

हिन्दू शिल्पकला के अनुसार ही शायद वहाँ भी 'सिंहपौर' बनाने की प्रथा रही होगी और हिन्दू नारियों की तरह ही गजनी की बेगमें 'नूपुर' और 'किंकिणी' पहनती होंगी तभी तो कवि ने लिखा है —

याँ तो निस्तब्धता है बेगमों मे,
।फर भी नूपुरों की, किंकिणी की
भीठी भंकार से खिच जाता है ध्यान
उस ओर सबका ।

आर्यावर्त की रहन-सहन, वेपभूषा, वैसी की वैसी गजनी में भी मान कर कवि ने काव्य-कला के साथ अन्याय किया है ।

अनैतिहासिकता के अनन्तर यह दूसरा दोष इस संबंध-कांडर में अलग दिखाई दे रहा है।

(२)

‘आर्यावर्त’ में युद्ध-विद्या के सिद्धान्त एवं अस्त्र-शस्त्र सम्बन्धी अनभिज्ञता का भी कहीं कहीं परिचय दिया गया है। मध्यकालीन भारत में भी, पैदल, घुडसवार, एवं हाथी-सवार होते थे। रथ कम होने लगे थे, और हाथी पर चढ़ कर ही अधिकतर राजा लोग युद्ध करते थे, पैदल सेना के आयुध-गुण, बाण, ढाल, तलवार, फरसा थे। हाथी के सवार एवं घुडसवार ही कवच धारण करते थे। कवच केवल युद्ध के समय ही सवार पहनते थे। कवच एवं ढाल शरीर रक्षा के लिये होते थे। विशेष कर, एक सवार का रक्षक था, दूसरा पदाति (पैदल सिपाही) का। घुडसवार एवं हाथी-सवार बराबर ढाल लेकर नहीं लड़ सकते थे, और बाणों की बौछारों से शरीर की रक्षा आवश्यक थी इस लिये कवच पहनते थे। तलवार से लड़ने वाले पैदल सिपाही ढाल से अपनी रक्षा किया करते थे। ढाल तलवार वाले को कवच की आवश्यकता ही क्या होती थी। दूसरे, कवच या जिरहबखतर) पहन कर पैदल चलने में अत्यंत कठिनाई भी होती थी। हाथी से हाथी, पैदल से पैदल, अश्व से अश्व लड़ने का साधारण नियम था। रथी या सवार अपने सिर पर लोहे का टोप (शिरस्त्राण), शरीर पर कवच, हाथों पर गोधांगुली त्राण और डँगलियों की रक्षा के लिये भी आवरण रखते थे। हाथी-सवार सेना के आगे रहते थे, पैदल पीछे रहते थे। इसलिए कवच, शिरस्त्राण इत्यादि का लनको पहिनने का नियम न था। जिनके पहिनने का नियम भी था वे भी केवल युद्ध के समय ही पहना करते थे।

कवच में प्रतिशय प्रेम

‘आर्यावर्त’ के कवि ने इन नियमों की ओर किंचित् भी ध्यान नहीं

दिया इसीलिये प्रहरी तक को कवच पहना दिया है। राजा जयचन्द की सभा का वर्णन करते हुए कवि लिखते हैं —

घूमते हैं प्रहरी कृतान्त
से भयावने
उन्नत शरीर पर
कवच कसे हुए
एक-एक पग घरते हैं
मत्त नाग सा
जैसे घूमते हैं
सिंह निर्जन कछार में।

यही नहीं, कवि ने रानी संयोगिता के महल के अन्दर मंत्रणा-भवन में रानी के साथ जाती हुई चेरियों तक को कवच पहना कर ढाल तलवार देकर कमाल किया है। यह मंत्रणा-भवन कहीं किसी जंगल में नहीं है, राज-प्रासाद के अंदर है और इस राज-प्रासाद के द्वार भी बन्द है। कवि के अनुसार,

द्वार सन खद्व हैं
सतर्क रात्रधारी हैं
घूम रहे चारों ओर
निर्जन कछार में
जैसे घूमते हो व्याघ्र
टोह में शिकार की।

फिर भी स्त्रियों को कवच पहना कर उत्प्रेक्षा अलंकार दिखाना ही अभीष्ट था ॥ कवि लिखते हैं :—

साथ में थी चेरियों,
कृपाण लिए कर में
जिन हाथों में मेंहदी
की भरी लाली थी

उन्नत उरोज पर
 कवच कसे हुए,
 वन्दिनी है मानो
 सुकुमारता हृदय का
 क्रूर कर्तव्य रूपी
 वज्र के कपाट में
 पीठ पर डोलती थी
 बेणी साथ ढाल के
 कच्छप की पीठ पर
 लोटती थी सर्पिणी
 क्षीण नटि में था
 कटिबन्ध और उसमें
 झूलता था म्यान
 रत्न जटित सुहावना ।

आलोचना में इन पंक्तियों पर मिश्र जी लिखते हैं,
 'समयानुसार कविकी उत्प्रेक्षा प्रशंसनीय ही नहीं पुरस्करणीय
 भी है'

वृहन्नला बने अर्जुन को यह अफसोस या कि जिस स्थान पर
 वह कवच पहिनते थे उसी अंग पर उन बेचारों को कन्चुकी
 पहिननी पड़ती थी । धनुष की प्रत्यन्चा के घात से बचाने के लिए
 हस्त बन्धन, तलव्राण के स्थान पर चूड़ियाँ, शिरस्त्राण की जगह
 पर शीशफूल पहनने पड़ रहे थे ।

'पाडव यशेन्दु चन्द्रिका' में स्वरूपदास जी स्वामी का निम्न
 लिखित कवित्त इस संबंध में ध्यान देने योग्य है । वह लिखते हैं:—

कवच की टाहर पै
 कन्चुकी कसी है देखु,

तलवान ठाढ़र प
 चूरिन को वृन्द हे
 कृपा कोप पुज के
 निवाम दोऊ नेन में
 कजरा भरानो ऐसो
 महा मोर फन्द है
 मिरखान तई सीमफूल
 दोनो हाथन ते,
 गाडीव की पोषणा
 मृदगन को छद है
 कोन देस कौन काल,
 कौन दुए, कापै रूँ
 कैसे निद्रा लगे
 मोहि कौन सो अनन्द है ॥

निःसंदेह वेचारे अर्जुन को खेद हुआ होगा, परन्तु 'आर्यावर्त' की चेरियों को नए रूप में अवश्य आनन्द आया होगा। उनको चूणियों के ऊपर 'तलत्राण' एवं शीशफूल के ऊपर 'शिरस्त्राण' और पहिना दिया जाता तो महारानी संयोगिता का मंत्रणा-भवन इन महारथियों के लिए युद्ध-स्थल अवश्य प्रतीत होता। और उत्प्रेक्षा अलंकार और अधिक पुरस्करणीय हो जाता।

कविवर 'कचुकी के ऊपर कवच कसे हुए' लिख सकते थे परन्तु 'उन्नत उरोज पर कवच कसे हुए' उचित समझा गया, शायद हृदय की सुकुमारता का वास्तविक स्थान उन्नत उरोज ही रहे हों।

एक दूसरे स्थान पर स्त्रियों की भीड़ पृथ्वीराज को देखने जाती है तब भी कवि ने यही लिखना उचित समझा—

एक दूमरी को थी
 दबोच कर भोंकती

उन्नत उरो न जग
जब दब जाते थे
गूँजती थी ग्यारी
वनि मीठी सीत्कार की

कवि की दृष्टि में इसमें रस-चमत्कार अवश्य आ गया होगा। मनोविश्लेषणवादी एडलर, फ्रूड, जुंग के अनुगामी अवश्य इस उद्धरण से कुछ और तात्पर्य लेंगे परन्तु यहाँ इतना लिखना ही पर्याप्त होगा कि दोनों स्थलों पर यह वर्णन बिलकुल असंगत है।

युद्ध काल के आन्तर गोरों की सभा के सभासदों को भी कवि ने ढाल तलवार दी है। लिखते हैं:—

फाँस का मृदुल
गलीचा है चिल्ला हुआ
युत्थपात, दलपति,
सेनापति गेठे हैं,
पंक्ति-बद्ध, मोड़े घुटना
को तीर भाव से
रख कर सामने कृपाण
ढाल गड्ढे की
मानो सभा सज्जन
हुई हो दशग्रीव का
मेघनाद, कुम्भकर्ण
आदि वीर बैठे हों

यहाँ तो प्रारम्भ में तो केवल कवच नहीं पहनाया गया, परन्तु जब गोरों का भाषण समाप्त होता है तो कवि लिखते हैं:—

मौन हुआ गोरों देस
चारों ओर गर्व से

सुन कर मत्त हुए
जो जो वहाँ बैठे थे
फूल उठी छाती
बड़ी तडकी कवच की

प्रश्न होता है कवच आ कहीं से गया ? 'आर्यावर्त' के कवि का
अधिकाधिक उचित-अनुचित प्रेम कवच से प्रतीत होता है ।

हास्यास्पद

अब 'बेड़ी पड़ी हुई', 'मुश्कें बधी हुई' बन्दी पृथ्वीराज को आँखें
फोड़ने के लिये बुलाया जाता है । उस समय पृथ्वीराज का दूसरे
सैनिकों से युद्ध दिखाया गया है जो युद्ध-विद्या के सिद्धान्तों के
प्रतिकूल तो है ही असंगत एवं असंभव ही नहीं, हास्यास्पद भी
होगया है । जब पृथ्वीराज सभा में आते हैं तब कविवर लिखते हैं:—

मूँ छे यी चढी हुई,
कठोर मुखमुद्रा थी
मानों लोह-निर्मित
प्रचण्ड भुजदण्ड थे ।
साइ जैसे कंधे,
या शिला सा वक्ष, क्षीण कटि
जसे मृगराज की हो—
उन्नत शरीर था ।

यहाँ तुलसीदासजी के—
वृषभ कंध, केहरि ठवनि,
बलनिधि बाहु विशाल
की सहसा याद आ जाती है । आगे लिखते हैं—
भृकुटि कुटिल,
नेत्र श्येन से सतेज थे

गति गंभीर थी
 परन्तु पदपद म
 होता था ध्वनि
 प्रिकराल कोव मन का ।
 भारत का पु जीभृत
 गारव रा केमरी
 दीख पड़ता था पड़ा
 मूर्तिमान काल ज्यो ।
 मुश्क कसी थी
 बेड़ियाँ पड़ीं पेरों म
 सिर पर नगी
 तलवार की चमक थी ।

पृथ्वीराज के शरीर का वर्णन यहाँ उनके प्रबल पराक्रम के
 अनुरूप ही है। सुलतान गोरी की व्यंगोक्ति सुनकर महाराज
 पृथ्वीराज तिलमिला उठते हैं और फिर —

एक बार पीस कर
 दाँत महा थोड़ा ने
 सारा भटका तो
 छिन्न-भिन्न हो के शृंखला
 छिटक गई ज्यो
 मानो ओले पड़े नभ से
 गरजा सरोप—
 महानाहु बल-विनामी
 तोड़ डाला बेड़ियो को
 खींच क्षण भर मे
 कोध गयी बिजली
 सभा मे, भयत्रस्त हो

योद्धा जितने थे
अन्ध शस्त्र निग फरु के
भागे हलके हो,
एक दूसरे को रौंदते ।

मुश्कें कसी, बेडियाँ पड़ी हुई, महाराज पृथ्वीराज ऐसा क्या
भट्टका मार सकते थे, जो शृंखला इस प्रकार आनन-फानन में टूट
गई ? कुछ जादू का सा खेल प्रतीत होता है ॥ आगे लिखते हैं—

गोरी का निर्देश हुआ
“जीता ही पकड़ लो”
किन्तु कौन जाना मरने का
वहाँ स्वेच्छा से
था जहाँ कृतान्त सा
कराल वीर केसरी
बन्धन विमुक्त हो
कृपाण लिए कर मे ।

प्रश्न होता है ‘यहाँ कैदी के पास’ ‘कृपाण’ कहाँ से आगई ?
क्या किसी सैनिक से छीन ली थी ? प्रश्न का उत्तर कहीं नहीं
मिलता । समझ लीजिये जादू से तलवार आगई ॥

अब तलवार तो है परन्तु ढाल नहीं है । बिना ढाल के, भूमि
पर खड़ा योद्धा, अपनी रक्षा कर ही कैसे सकता है ? अगर धनुष
बाण हों तो बाणों से दूसरे के फेंके आयुध काट तो सकता है,
परन्तु तलवार से तो आयुध नहीं काटे जा सकते । तलवार वाले के
हथों को कोई भी बाणों से जखमी कर सकता है । तलवार लेकर
कोई योद्धा एक सेना का मुकाबला कर ही कैसे सकता है ? परन्तु
एक नये प्रकार का युद्ध-वर्णन करने में कवि ने फिर कमाल दिख-
लाया है । कवि लिखते हैं:—

चित्रवत् सेना 'घेर
 चारों ओर भी खड़ी
 घमता था दिल्ली-पति
 बीच में मृगेन्द्र सा
 जिस ओर आगे
 बढ़ता था रौद्र तेज से
 विद्युत् कौंध जाती,
 भगदड़ मच जाती थी ।
 लाए गए फन्दे,
 कुछ साहसी सुभट मिल
 फाँसने का यत्न लगे
 करने नरेन्द्र को ।
 घेर कर शिक्षित
 गयदों से, परन्तु गज
 खाके बार बार
 गज चोंक के प्रहारी भी
 पीछे हटते थे
 चिंघाड़ कर भय से ।
 सु ड कटे कितने
 गजों के ओर कितनों के
 मस्तक विदीर्ण हुए
 प्रबल प्रहारों से
 कितने गयन्द भागे
 रोदते सिपाहियों को
 हाहाकार छा गया
 विकल गोरी हो उठा
 एक बार हल्ला बोल
 फिर अरि दूर पड़े

घेरा किया छोटा
फिर फन्दे लगे फँकने
देखते ही देखते
बिबश वीर हो गया
मानो आजनेय बंधे
घोर ब्रह्मफॉस में
अग-प्रत्यग कमा
वीर आर्ग पुत्र का
छा गई हुलस की
लहर अरि दल में ।

मस्त हाथी के छूट जाने या घाड़े के भाग जाने पर जैसे रस्सी के फंदे बनाकर उनको पकड़ा जाता है वैसे ही पृथ्वीराज भी कविकृपा से ऐसे फन्दे में फँस से गये ॥ जो तलवार हाथियों के मुण्ड काट सकी और मस्तिष्क विदीर्ण कर सकी वही तलवार रस्सियों को काटने में असमर्थ रह गई ॥ कवि कल्पना की उड़ान तो अवश्य ही प्रशंसनीय है । यह समझ में नहीं आता कि यह वीर योद्धा के युद्ध का वर्णन है या किसी उद्धत जानवर को फन्दे में फँस कर चिड़िया घर में बन्द करने का वर्णन है ?

ध्वजा के बिना विजय कैसी ?

जितना हास्यास्पद पृथ्वीराज का रस्सों में बाँधा जाना है उतना ही हास्यास्पद महाकवि चन्द का 'आर्य भण्डा' के कपड़े को अपने सिर में लपेट कर चल देना है । कविवर ने इस ओर भी ध्यान नहीं दिया कि सेना के लिये उसके ध्वज (भण्डा) का मूल्य अत्यन्त महत्व का होता है । महाभारत में इसीलिये सेना को 'ध्वजिनी' भी कहा गया है, (उद्योग १५५ २५) । शत्रु लोग पहले 'ध्वजदण्ड' पर बाण मारा करते थे । सेना सदा ध्वजदण्ड की रक्षा करती थी और ध्वजदण्ड के गिरते ही उस सेना में भगदड़ मच

जाया करती थी। ध्वजदण्ड के गिरते ही शत्रु उसको प्राप्त करने का प्रयत्न करते थे और शत्रु से छीने ध्वजदण्ड, ध्वजा तथा छत्र विजय के गौरव भय प्रतीक स्वरूप अच्छे स्थान पर सुरक्षित किये जाते थे। जिस यवन सेना ने पृथ्वीराज को कैद कर लिया हो, अवश्य ही उसने पराजित सेना के ध्वजदण्ड एवं ध्वजा तथा छत्रों को ले लिया होगा। यह विचार कि युद्ध-स्थल में यह ध्वजा धूल धूसरित पड़ी हुई थी, युद्धनीति से अनभिज्ञता का परिचय देना। बिना ध्वजा लिये पूर्ण विजय कैसे मानी जा सकती थी? कवि ने इन बातों पर ध्यान न देकर लिखा है —

एक ओर आयो
 का ध्वज था पड़ा हुआ
 ध्वजधर छाती में
 लगा के ध्वजदण्ड को
 काल दण्ड खाकर
 पड़ा था हत-प्राण हो
 एक दिन यह केतु
 विजय प्रतीक था
 आज यह चिन्ह बना
 घोर पराजय का ॥
 जानता था विश्व कोटि—
 कोटि खड्ग इसकी
 रक्षा करते हैं, किन्तु
 आज विधि गति से
 एक चीथड़ा है,
 एक तुच्छ वस्त्र-पण्ड है
 धूलि में पड़ा है,
 जिसे रोदा अरिदल ने

झुक के उठा लिया
पताका को कबोद्रे ने ।
आँखा से लगाया आँग
बोध लिया सिर म ।

×

×

×

लोटा कवि चन्द
चुपचाप सर्वहारा सा
सिर से लपेटे सना
रक्त और धूल मे
आर्य धनु गौरव प्रतीक
आर्य जाति का

यही नहीं, कविवर ने यही भण्डा राणा समरसी का 'कफन'
भी बना डाला है । महाकवि चन्द लौट कर मंदिर में आते हैं तो
राणा समरसी मृत पाए जाते हैं । चन्द को चिता तैयार करनी
पडती है । कवि लिखते हैं:—

एक बार चन्द ने
कराह आह भर के
और की प्रस्तुत
विशाल चिता वाणों की,
टूटे स्यन्दनों का
और भग्न धनु खन्डों की
शव को लपेटा,
आर्य ध्वज खोल मिर मे ॥

आर्य सेना की ध्वजा से कवि ने कितने महत्व के काम लिए ।
महाकवि चन्द का साफा बनाया और राणा समरसी का कफन !!
आर्य ध्वज का भाग्य तो देखिये ! कवि के हाथों से कैसी मिट्टी
खराब हुई है !!

(३)

‘आर्यावर्त्त’ में प्रकृति के सांगोपाग सुन्दर एवं सुकुमार वर्णनों की भरमार है। यह प्रबन्ध काव्य संध्या के मनोहर वर्णन से ही प्रारम्भ होकर प्रियप्रवास के प्रथम छन्द की याद दिलाता है। ‘प्रियप्रवास’ भी ‘संध्या’ के निम्नलिखित वर्णन से प्रारम्भ हुआ है—

दिवस का अपसान समीप था
गगन था कुछ लोहित हो चला
तटशिला पर भी अब राजती
कमलिनी कुल-वल्लभ की पभा

‘आर्यावर्त्त’ का प्रथम सर्ग भी निम्नलिखित ‘संध्या वर्णन’ से प्रारम्भ किया गया है—

दिन मणि डूब गया
तम के समुद्र में
आई चुरचाप संध्या
शोकातरा विह्वला ।
गूँज उठा भिल्ली ख
नूपुर निनाद सा
भीरु अन्धकार सा लगा
भाँकने निकुन्जों से ।
गत ने न देखा कभी
रवि को, न रवि ने
रात को निहारा
भूल के भी आँख भर के
किन्तु निशा रोती है
अधीरा बनी रात को
रवि के वियोग में,
इधर रवि दिन में

हाथ तपने हैं निशा
रानी के विरह में
कैसी यह प्राति है ।
वियोग यह कैसा है ॥

आलोचक महोदय प० रामदहिनजी मिश्र के शब्दों में—

“इसमें न तो वाच्यार्थ का चमत्कार है और न लक्षणा का । अलंकार का भी आभास नहीं मिलता तथापि यह जो कुछ है अपूर्व है । कला और कल्पना का सुन्दर दिग्दर्शन है और भी बहुत कुछ है जिससे कविता असाधारण और अनुपम हो गई है और यहाँ तो और कुछ न रहने पर भी यह वर्णन सीधे हृदय पर चोट करता है । कहिए तो भला बिन देखे की प्रीति कैसी ? भले ही आधुनिक कवि भावी पत्नी का प्रेम पँवारा गावें क्योंकि एक न एक दिन उनका संयोग संभव है किन्तु यहाँ तो एक दूसरे ने कभी निहारा भी नहीं, फिर भी परस्पर अपार प्रेम । प्रेम ही नहीं, रोना धोना, तड़पना और तपना भी यहाँ रात में रजनी के रोने का वर्णन समुचित है, क्योंकि उसका वैसा ही वातावरण हो जाता है और दिन में रात्रि वियोग से रवि का तपना तो सभी के लिए सहज गम्य है । रोना और तपना प्रीति और वियोग के कैसे सुन्दर प्रतीक हैं । इस उद्धरण का भाव तो ‘गिरा अनयन नयन बिलु चानी’ के भाव से भी बढ़ जाता है ।”

सौन्दर्य का आभास

इतनी व्याख्या के बाद भी हमको इस प्रीति एवं वियोग के वर्णन से सौन्दर्य का आभास नहीं दिखाई देता ।

कृष्णपक्ष के अर्धकार में या बरसात की अँधेरी रात में रजनी के रोने का वर्णन समुचित हो सकता है । ग्रीष्म के दिनों में सूर्य का तपना भी सहज गम्य है । परन्तु शुक्ल पक्ष की चाँदनी में तो

रात्रि के रोने का वातावरण नहीं हुआ करता । रात्रि देवी वहाँ तो 'शुक्लाभिसारिका' नायिका बनी मुस्कुराती प्रतीत होती है । फिर उन चँदनी रातों और शिशिर ऋतु के दिनों में तो वियोग में हँसी एवं प्रसन्नता का क्या अर्थ लिया जाना चाहिए ।

यदि दिन और रात का प्रेम दिखाना ही अभीष्ट था तो 'प्रिय-प्रवास' की तरह भगवान भास्कर की लाल-लाल प्रभा उच्च शिखाओं पर विराजती तो बता देते ।

खेर, एक चन्द्रमुखी नायिका, गले में मोतियों की माला पहिने, मस्तक पर नग लगाए, प्रातःकाल ही स्नान करके घू घट से मुँह ढक कर चली जा रही है, जिसको देखकर 'मुबारक' कवि की कल्पना तो जरा देखिए । वह लिखते हैं —

चूनरी मिचित्र श्याम
सज्जके मुरारऊजू
ढाँकि नखसिख ते
निपट सकुचाति है
चन्द को लपेटि के
समेष्टि के नखत मानो,
दिन को प्रनाम किए
राति चली जाति है ।

यहाँ 'दिन' और 'रात' का प्रेम तो नहीं वर्णन किया गया परन्तु 'दिन' के प्रति 'रात्रि' की श्रद्धा तो बताई है । जहाँ एक के अन्त से दूसरे का उदय होता हो वहाँ प्रेम तो असंभव ही है, श्रद्धा भी रहे तो भी गनीमत ही समझिये इसीलिए आगे चलकर 'आर्यावर्त्त' के कवि भी भूल गए कि प्रारम्भ में रात्रि और दिवस का प्रेम दिखाया है तो फिर दोनों की शत्रुता तो न दिखानी चाहिए ।

श्री मोहनलाल महतो 'वियोगी' का आर्यावर्त २८३

आगे चलते ही, कविवर ने 'रात्रि' आगमन पर 'दिन' की चिता जला दी है यथा—

पच्छिम क्षितिज पर दिन
की चिता जली
अन्धकार छा गया
।चतानल के धूम से

आगे आगे जाकर फिर यही भाव दुहराया है। लिखते हैं—

शीतल बयार आ रही
थी इटलाती सी
रजनी भरी थी वन
जूही की मटक से
भिक्षुली ख गूँजता था
नूपुर निनाद सा
मानो नाचती हो निशा
होके मतवाली सी
दिन की जला के चिता
शून्य मरघट म।

दिन की चिता जलाई गई रात्रि आगमन पर, इसी प्रकार दिनपति के आगमन पर रजनी को आगते दिखाया है लिखते हैं—

अन्धकार गज भागा
गहन विपिन म
दिनपति प्रकटा सरोष
मृगराज गा
केसर सी किरणें विकीर्ण
हुई नभ में

भाग के मृगक लिपा
 अस्ताचल घाट में
 भय था कि मृगचिन्ह
 देख कहीं केसरी
 टूटे मत,—भाग गई
 रजनी बिराती सी
 आचल मेहर के नलत—
 —गु जा भय से ।

यहाँ 'टूटे मत' में भाषा दोष है और अन्तिम पंक्ति में 'गुवारक' कवि के भा। से कुछ-कुछ भाव मिला रहा है ।

कहाँ प्रारम्भ में ही दिन और रात के अपार प्रेम का वर्णन किया गया और कहाँ फिर इतनी घोर शत्रुता वर्णन करनी पड़ी । कहाँ तो प्रारम्भ में यह लिखना पड़ा कि एक दूसरे ने भूल करके भी आँख भर के नहीं निहारा और फिर बाद में एक ने दूसरे की चिता भी जला दी ॥

जहाँ बाद में किये गये वर्णन स्वाभाविक हैं प्रारम्भिक छन्द बिलकुल अस्वाभाविक है । इस बात का अवश्य खेद होता है कि ऐसे सुन्दर प्रबन्ध काव्य का इतने नीरस एवं अस्वाभाविक वर्णन से श्रीगणेश किया है । यह भी देखकर खेद होना है कि कविवर आगे चलते-चलते यह भूल जाते हैं कि वह पीछे क्या बात लिख चुके हैं । एक अन्य उदाहरण पर्याप्त होगा ।

प्रथम सर्ग में देवी गंदिर में महाकवि चन्द और राणा समरसी को मिलते दिखाया है । उस समय चौदनी रात बताई है । कवि ने लिखा है—

आई विधुवदनी विभावरी गगन में
 फूल उठे कुमुद सरोवरों में सुख से

थोड़ी देर बाद ही लिखते हैं—

पीपल की टूँठ पर बैठे पख फड़का
बोल उठा उल्लू घोर नर्जनता छा गई !
आगई समय शशि
संभवा विभा वहाँ
अधकार पीछे हटा
मानो शैवाल हो
जटिल सरोवर का
और जिसे कर से
कोई हटाता स्नान
करने के लिए !

जहाँ पहले ही ज्योत्स्ना दिखा चुके थे तो फिर वहीं 'शशि
संभवा विभा' बतलाना उचित कैसे हो सकता है, अधकार क्या
बीच में आ कूदा था ?

अब यहीं पर चन्द कवि से यह कहलवाया जाता है कि युद्ध
स्थल में सेनापति कन्हू और महाराज पृथ्वीराज को वह खोजने
को जाना चाहते हैं तो राणा समरसी के मुख से उत्तर दिया
जाता है—

जाओ कवि और खोजो
उज्ज्वल भविष्य को
इस सूची में घनघोर
अधकार में

पराजितावस्था को अधकार बताना अवश्य ठीक होता परन्तु
“सूचीमेंदू” “घनघोर अंधकार” से युद्ध स्थल में घनघोर अंधकार
के प्रसार का भी आभास होता है जो पूर्व कथित चाँदनी से प्रत्यक्ष
विरोध का सूचक है ।

‘आर्यावर्त्त’ में कहीं-कहीं अलंकार-योजना बड़ी अच्छी हो गई है। कहीं कहीं इन अलंकारों के कारण ही काव्य में कृत्रिमता की झलक दिखाई पड़ती है। एक स्थान पर लिखा है—

भर गयी अमल
धवल चारु चन्द्रिका
मानो भरा दुग्धफेन
भूतल से नभ लों
रात बनी मृत्ति-मती
“शुक्लाभि-सारिका”
ग्रा रही है निज को
छिपाए सित वस्त्र में
अलंकार ‘मीलिता’
संदेह देखा कवि ने
किन्तु नीलिमा थी
निशानाथ के कलंक की,
यह “उन्मीलिता”
का सहज स्वरूप था

आलोचक महोदय पं० रामदहिनजी मिश्र लिखते हैं:—

“चाँदनी रात है। दुग्ध फेन की सी अमल धवल चारु चन्द्रिका चारों ओर फैली हुई है। प्रिय संकेत-स्थल को जाने वाली प्रमदा को अभिसारिका की आख्या दी गई है। यदि वह श्वेत चाँदनी में श्वेत सुमनों से लदी फदी श्वेताम्बर होकर अभिसार करती है तो शुक्लाभिसारिका कहलाती है नहीं तो कृष्णाभिसारिका। यहाँ रजनी रानी स्वयं शुक्लाभिसारिका बन गई है। मीलित अलंकार संदेह देख पड़ता है क्योंकि चाँदनी में रात का तिरोधान वर्णित है। परन्तु उसके एकान्त मीलित हो जाने में कुछ कोर कसर रह गई है। चाँद का कलंक तो नीला का नीला रह ही गया। इससे रात

का यह रूप 'उन्मीलित' अलंकार का हो जाता है। क्योंकि उन्मीलित अलंकार वहीं होता है जहाँ कारण विशेष से भेद का कुछ कथन किया जाय। कवि ने रात्रि-वर्णन के प्रसंग में 'शुक्लाभिसारिका' नायिका तथा 'मीलित' और 'उन्मीलित' अलंकारों की ऐसी अवतारणा की है कि उसकी प्रतिभा और प्रत्युत्पन्नमतिव की प्रशंसा किए बिना नहीं रहा जाता। चमत्कार तो ऐसा है कि रीतिकाल के कवि भी मात हैं। ऐसी अनोखी सूझ बूझ के लिए सभी सहृदय कवि के आभारी हैं।"

समझने में भूल

हमारी राय में कवि एवं आलोचक दोनों को 'मीलित' अलंकार के समझने में ही भूल हुई है। 'मीलित' अलंकार वहीं माना जाता है जहाँ एक बलवान वस्तु उसी गुण वाली दूसरी निर्बल वस्तु को मिलाकर छिपा लेती है। अधरों की स्वाभाविक लाली से खाये हुए पान की लाली छिप जाए या काली कजरारी आँखों से लगा हुआ काजल छिप जाय तो वहाँ 'मीलित' बताया जाएगा।

चाँदनी एवं रात्रि तो दोनों समान ही रहेंगी। चाँदनी कभी दिन में तो होती नहीं रात्रि में ही होती है। 'चाँदनी रात' कहो या 'ज्योत्स्ना' कहो, बात एक ही है, 'कृष्ण' पक्ष की रात्रि एवं 'अधेरी' में क्या भेद रहेगा? गुण की समानता से दोनों में अभेद की प्रतीक होगी। 'चाँदनी' कहते ही 'रात्रि' का भाव सम्मुख आ जाता है। निशानाथ के कलंक से भी 'चाँदनी' और 'रात्रि' में भेद कैसे प्रतीत हो जायगा? चन्द्रमा के कलंक रहते हुए भी 'चाँदनी' एवं 'रात्रि' एक ही बनी रहेगी। अलग अलग नहीं दिखाई पड़ेगी, न अलग अलग मानी ही जायगी। इसलिए न तो यहाँ 'मीलित' अलंकार ही है और न 'उन्मीलित' अलंकार। शुक्ल पक्ष की चाँदनी रात को मूर्तिमती बनाने में पाश्चात्य 'मानवीकरण' अलंकार अवश्य है।

जब एक वस्तु दूसरी के साथ मिली रहे किन्तु मिलकर भी किसी कारणवश पृथक् प्रतीत हो तो वहाँ 'उन्मीलित' अलंकार बताया जाता है।

सेठ कन्हैयालालजी पोद्दार ने 'काव्य कल्पद्रुम' के द्वितीय भाग के पृष्ठ ३५२ पर 'उन्मीलित' अलंकार के उदाहरण में 'रघुनाथ' कवि का निम्न-लिखित कवित्त उद्धृत किया है:—

देखिवे को दुति पूनो के चन्द की
हे "रघुनाथ" श्री राधिका रानी
आइ धिलौर के चौतरे ऊपर
ठाड़ी भई सुल सौरभ सानी
ऐसी गई मिलि जौन्ह की जोति सों
रूप की रासि न जात बखानी
बारन ते, कछु भौंहनि ते, कछु
नैनन की छवि ते पहिचानी

यहाँ पहिले तो श्री राधिका जी चाँदनी में घुल मिल जाती है। परन्तु बाद में चाँदनी से राधिका जी का भेद उनके श्यामवर्ण के केशों आदि द्वारा ज्ञात होना कहा गया है। यहाँ अवश्य ही उन्मीलित अलंकार है।

ध्यान देने योग्य यह बात है कि 'चाँदनी' में शुक्ल रंग या 'श्वेतता' बहुत ही होती है और श्वेत वस्त्र पहिने हुये किसी नायिका में उससे कम होगी। जहाँ उत्कृष्ट गुण वाली वस्तु से कम गुण वाली वस्तु छिप जावे वहीं मीलित अलंकार माना जाता है। जहाँ दोनों वस्तु तुल्य गुण में घुल मिल जावें वहाँ 'मीलित' अलंकार न होकर 'सामान्य' अलंकार ही माना जाता है।

साहित्य दर्पण में लिखा है—

“मीलिते उत्कृष्ट गुणेन निकृष्ट गुणस्य तिरोधानम् ।
इहसामान्ये तु उभयोः स्तुल्य गुण तया भेदाग्रहः ॥”

कुवलयानन्द ने भी इसी बात का समर्थन किया है। ‘अलंकार सर्वस्व’ एवं ‘रसगंगाधर’ में भी यही सिद्धान्त प्रतिपादित किया गया है।

यद्यपि हमारी राय में तो ‘आर्यावर्त्त’ के उपरोक्त छन्द में ‘मानवीकरण’ के अतिरिक्त कोई भी दूसरा अलंकार नहीं है तो भी कल्पना को अधिक खींचकर चौदनी एव रात्रि को पृथक् मानकर मिला देना भी स्वीकृत किया जाय तो ‘तुल्य गुण’ के कारण अधिक से अधिक यहाँ ‘सामान्य’ अलंकार माना जा सकेगा।

कम से कम यह बात निश्चित है कि ‘मीलित’ या ‘उन्मीलित’ अलंकारों का न तो यहाँ अस्तित्व ही था और न कविवर का दोनों अलंकारों को स्त्री रूप में (‘मीलिता’ या ‘उन्मीलिता’) कर देना समुचित कहा जा सकता है। काव्य में जो कृत्रिमता आ गई है वह एकमात्र अलंकारों के हाथ धोकर पीछे पड़ने का ही परिणाम है।

उत्प्रेक्षा से प्रेम

‘आर्यावर्त्त’ में उपमा एवं उत्प्रेक्षा अलंकार दोनों अच्छे पाये जाते हैं। मिश्रजी ने लिखा है कि “कवि उत्प्रेक्षाओं का इतना रत्नाकर है कि लिखते लिखते तब से एक उत्प्रेक्षा-रत्न को ऐसी बारीकी और कारीगरी से जड़ देता है कि पाठक चमत्कृत हुए बिना नहीं रह सकते।”

इस राय से सभी सहमत होंगे। कहीं-कहीं अवश्य उत्प्रेक्षा या उपमा अनुचित प्रतीत होती है।

एक स्थान पर 'चारण' के शरीर का वर्णन करके कवि लिखते हैं:--

हाथ में थी यष्टि और
कटि में थी झूलती
लम्बी तलवार
झुकी पीठ पर ढाल थी
मानो लदा पीठ पर
यौवन का भार हो

पढ़कर ऐसा प्रतीत होता है मानो सुन्दर यौवन की वसन्त-स्मृति की उपमा काली बोभिल ढपील ढाल से दी जा रही है और जर्जर वृद्धावस्था शायद 'यष्टि' या झूलती तलवार सरीखी बताई जा रही है। कहाँ मधुर यौवन की बीती मधुर याद और कहाँ गँडे की खाल की भारी ढाल ॥

एक दूसरे स्थान पर, गजनी के झण्डे का वर्णन करते हुए लिखा गया है:--

उच्च स्वर्ण दङ्ग में
पताका गजनी की थी
हाथ, लहराती मानों
छाती पर देश की
सौन लोटता हो
लाल किरणें दिनेश की
मूर्च्छित पड़ी हों
उस कैतु पर शोक से ।
क्रिया किया सिक्त
उसे भारत के भानु ने
अपने हृदय के घोर
ज्वालामय रक्त से ।

सूर्य अपनी गर्मी से उष्णता तो प्रदान करता है और सिक्त (गीली चीज) को सुखाता भी है । परन्तु यह नहीं सुना होगा कि किसी सूखी हुई वस्तु को अपना रक्त देकर सिक्त करने का भी सामर्थ्य उसमें है । और 'ज्वालामय रक्त' कैसा ? क्या इस 'ज्वाला' में जलाकर भस्म करने की शक्ति नहीं थी ? फिर क्या गजनी का भण्डा नीला हो गया था जिसके लिए 'उत्प्रेक्षा' की आवश्यकता हुई ? जितना अनावश्यक एवं अस्वाभाविक 'भारत सूर्य का अपने अपने रक्त से भण्डा' सिक्त करने का वर्णन है उतना ही अनावश्यक एवं अस्वाभाविक सूर्य की लाल किरणों का शोक से पताका के ऊपर मूर्छित होने का वर्णन किया गया है । शायद उस समय सूर्य की सारी लाल किरणों, सब स्थानों से हटकर, भण्डे पर ही केन्द्रीभूत हो गई थीं । ध्यान देने योग्य यह बात भी है कि जिस समय का यह वर्णन है उस समय 'आर्यावर्त्त' के सूर्य, महाराज पृथ्वीराज, जीवित थे ॥

दुनाली बन्दूक से प्रेम

प्रतीत यह भी होता है कि कवि को 'दुनाली' बन्दूक से भी प्रेम रहा है । महाराज पृथ्वीराज के नयन तेज के लिए एक स्थान पर तो कवि ने लिखा है:--

जिस ओर ज्वालामयी
दृष्टि पड़ जाती थी
कूद कर पीछे
अस्त्रधारी हट जाते थे
कौन ऐसा वीर है
खड़ा जो रहे सामने
छाती तान काल मूर्ति
भीषण दुनाली के ॥

दूसरे स्थान पर लिखा गया है कि—

धधक रहा है रुद्र
तेज यों नयन से
जैसे हो निकलती
दुनाली से तड़पती
ज्वाला, वायुमंडल को
फाड़ती दहाड़ती

कामदेव को जलाते समय जो तेज भगवान रुद्रदेव ने नेत्र से निकाला था वह दोनों साधारण नेत्रों से न निकालकर तृतीय नेत्र से ही निकला था। यहाँ कवि ने साधारण नयनों से ही रुद्र तेज निकाल दिया है। कितना ही रुद्र तेज नयनों से निकलता हो उसमें तड़पती या वायुमंडल को फाड़ती दहाड़ती गोली चलने की आवाज तो नहीं हुआ करती। परन्तु यहाँ पर नयन तेज की समता दुनाली बन्दूक की चलती गोली की आवाज से ही की गई है ॥

अब स्वयं महाराज पृथ्वीराज की उपमा, पूर्व छन्द में, 'काल-मूर्ति भीषण दुनाली' से दी गई है। क्या यह उचित है? क्या मनुष्य शरीर दुनाली बन्दूक की तरह ही है?

'दुनाली बन्दूक' को जमीन में यदि खड़ा किया जावे तो दोनों नली ऊपर आसमान की ओर रहेंगी। परन्तु मनुष्य की आँखें तो आसमान की तरफ नहीं रहती। छाती पर रखकर यदि दुनाली चलाई जाय तो वह लम्बी क्षितिज पंक्ति की तरह रहेगी परन्तु मनुष्य, सिवाय पेट के बल लेटने पर क्षितिज पंक्ति की तरह दुनाली बन्दूक नहीं बन सकता। क्रोध आने पर आँखों की लाली भी दुनाली में तो दिखाई नहीं पड़ती ॥

प्रश्न यह है कि फिर यह दुनाली बन्दूक से उपमा कैसे दी गई। जहाँ तक हमारा विचार है काव्य लिखते समय कवि के

मस्तिष्क में 'नैषध चरित' का यह श्लोक कुछ अशुद्ध रूप में,
अवश्य रहा होगा —

धनुषीरति पंच वाण्यो रुदिते
विश्व जयाय तद्भ्रुवौ
नलिके तदुच्च नासिके
त्वयि नालीक विमुक्ति कामयो ।

(सर्ग २ श्लोक २८)

(क्या दमयन्ती की भृकुटियों विश्व पर जय प्राप्त करने के लिए कामदेव और रति के दो धनुष नहीं हैं ? क्या उसकी उच्च नासिका पुट पर दो नली नहीं हैं जहाँ काम के वाण रखे रहते हैं और जहाँ से लेकर इच्छानुसार काम वाण छोड़ते हैं ।)

नाक के ऊपर बीचोबीच वाली पतली हड्डी के दोनों ओर दो नथुने, बहुत ही छोटे रूप में, और, वह मुख्यकर कविवर श्री हर्ष के वर्णित प्रयोजन के ही लिए, दुनाली बन्दूक बताए जा सकते हैं । किन्तु कल्पना का कितना भी अधिक सहारा लेकर आँखों की उपमा दुनाली से नहीं दी जा सकती । इसी प्रकार खड़े हुए मनुष्य के तनै हुए शरीर की उपमा 'तनी हुई भीषण दुनाली' से देना सही नहीं हो सकता ।

(४)

चरित्र-चित्रण और भाषा-दोष

अधिकतर पात्रों का चरित्र-चित्रण भी 'आर्यावर्त्त' में सफल हुआ है । इस प्रबन्ध काव्य में शहाबुद्दीन मोहम्मद गोरी जैसे पात्र को भी निर्मल और उज्ज्वल दिखाया गया है । सिवाय आँख निकलवाने के, अंधे पृथ्वीराज का भी सुलतान ने सदा ही समादर किया है और उनकी पराजय को भी श्रद्धा की दृष्टि से देखा है । एक स्थान पर सुलतान, पृथ्वीराज से कहता है,—

पूजक हूँ वीर का मैं
 आप महावीर हैं ।
 धन्य है स्वदेश-भक्ति
 आपके हृदय में ॥

अपनी सभा में सभासदों एवं सेनापति की उपस्थिति में राजा
 जयचंद से सुलतान कहता है —

आज एक मेरा
 महावैरी शेष होगया
 शैल सा विंधा करना
 था मन प्राण मैं
 छिन्न भिन्न सेना हुई
 आज इस देश की
 जैसे उड़ जाती घटा
 आँधी के थपेड़ों से
 फिर भी सराहता हूँ
 वीरता मैं वैरी की
 हारा, किन्तु जीत से
 भी गौरवपूर्ण हार मैं

इन अवतरणों से ही पता चलता है कि सुलतान गोरी को वीर
 पूजक, दूरदेश एवं विशाल हृदय वाला दिखलाना कवि को अभीष्ट
 था। अवश्य। अन्त में सुलतान ने वजीर से जो कुछ कहा है वह
 असंगत और बेतुका सा मालूम होता है। शब्द-भेदी वाण द्वारा
 पृथ्वीराज का कौशल दिखलाने की आज्ञा देते हुए गोरी अपने
 वजीर से कहता है:—

देश है हमारा
 वीर पूजक हृदय से

श्री मोहनलाल महतो 'बियोगी' का आर्यावर्त्त। ३६५

सभव है देखकर
 दुर्गति नरेश की
 निन्दा करे जनता
 हमारी कूर नीति की
 सध बद्ध दुष्टता का
 नाम कूट-नीति है,
 चलता नहीं है
 राज काज बिना इसके।
 चाहे जो अनर्थ करे
 ओरों बचा जग की
 गोठें सभी आपकी हैं
 लाल, नि शंक हो
 लूटिए प्रजा को
 खून चूसिए अभागों का
 विष खिला दीजिए
 छिपा के नवनीति में
 धन्यवाद देगा जो
 चखेगा, उपकृत हो
 आपकी सराहना
 करेगा मुक्तकूट से

यह पता नहीं कि विष खाकर भी कोई कब तक सराहना करेगा कभी न कभी तो भेद खुल ही जाता है।

उक्त छन्द को पढ़कर हमें अत्यन्त आश्चर्य हुआ। अगर यही वाक्य 'फकीर' या 'शाह' के मुँह से कहलवाए जाते तो अच्छा रहता। परन्तु स्वयं सुलतान के मुँह से ये बातें कहलवाना अनुचित है। क्या सुलतान कविवर की तरह साम्यवादी विचारों के हो सकते थे ?

जो व्यक्ति गजनी में स्वयं अपने सिंहासन को सुरक्षित कराने की चिन्ता में हो, जो सुलतान भारतवर्ष में अपना राज्य-विस्तार करने में लगा हो, क्या वह ऐसे क्रान्तिकारी विचारों का हो सकता है जो अपने ही वजीर से यह कहने का साहस कर सके कि “आपकी सभी गोटी लाल है” दुनिया की आँख बचाकर अन्याय करते रहिए, प्रजा को लूटते रहिए और अभागों का खून चूसते रहिए, बिना इसके राज काज नहीं चलता, यही कूटनीति है।

अगर वजीर ही सुलतान से ये बातें कहता तो भी गनीमत थी। परन्तु सुलतान का उलटे वजीर से ये वाक्य कहना अनर्गल ही नहीं राजनीति के साधारण सिद्धान्तों से सुलतान गोरी की अनभिज्ञता का भी परिचायक है। ऐसे अनावश्यक छन्दों से काव्य में नीरसता बढ़ने लगती है। चरित्र चित्रण में जो दोष आ जाता है, वह अलग।

हास्यारपद चित्रण

विद्वद्वर मिश्रजी ने एक स्थान पर लिखा है, “कवि ने सभी पात्रों को ऐसे सॉचे में ढाल रखा है कि उनके सामने आते ही हमारे हृदय सहज सहानुभूति से भर जाते हैं।”

यह ठीक ही है। अगर कहीं कुछ अन्याय प्रतीत होता है तो कवि चन्द के पुत्र जलह के सम्बन्ध में ही। जहाँ महाकवि चन्द और उनकी पत्नी कविरानी क्रमशः ‘विराट पुरुष’ और ‘परा प्रकृति’ की मूर्ति बनाकर सम्मुख खड़े कर दिए गए हैं : वहाँ जलह का जो कुछ चरित्र-चित्रण है वह हास्यास्पद है।

हृत्चेत एवं निराश चन्द कवि, पराजय का सम्वाद लेकर, घर आकर कविरानी के पास आकर कहते हैं—

आज फटती है, देवि।

छाती। चित्त व्यग्र है

ओर छोर सूझता नहीं
है, अब क्या करूँ ?

तब कविरानी कहती है,—

× × “आर्य, इतनी
हताशा आज
शोभा नहीं देती आप
जैसे धीर वीर को
भाग्य क्या है
निर्बलों का तुनुक सहारा है,
वीर निर्माता हैं
स्वयं निज भाग्य के ।

+

×

×

आप निज भाग्य के
स्वयम् निर्माता हैं
कायरों का भाग्य लिखा
जाता है विधाता से !
नाथ इतिहास कहता
है, भगवान भी
देते सदा साथ हैं
सबल का त्रिकाल मे
रीभूते हैं देव नहीं
व्रत उपवास से,
रीभूते हैं देव नहीं
ध्यान से, समाधि से,
आर्य, इस दासी को
कहा था कभी आपने
रीभूते हैं देव,

कर्मवीर की दहाड़ से ।
 देव इस दासी की
 भुत्तरता क्षमा करे ।
 साहस है जीवन,
 हत आशा ही मृत्यु है ।”

ये विचार बड़े अच्छे हैं । अवश्य ही कर्मवीर के कर्मों से ही देव रीझते होंगे । कोरी दहाड़ से तो क्या रीझ सकेंगे ? फिर भी, कविरानी के भाषण की भाषा सशक्त, सजीव एवं अत्यन्त ओजस्वी है, इसको सुनकर महाकवि चन्द में आशा का संचार हो जाता है । आगे लिखते हैं:—

‘सुन कर बातें कविरानी
 की, कवीन्द्र की
 फड़की भुजाएँ, खून
 दौड़ा रग रग मे
 रक्त बहा सूखे
 हुए क्षत से प्रहारों के ।
 जैसे सुन डमरू—
 निनाद फण मत्त हो
 फूटकार कर के
 उठाता फणा रोष में ।
 आँखें हुई लाल, बोला
 कवि चन्द रोष में
 “आर्य ! मैं हताश
 नहीं हूँगा और अन्त तक
 बसूँगा, कलूँगा प्रति—
 पाल आर्यधर्म का ।”

किन्तु एक बात है—
कवीन्द्र बोला रुक के—
“चिन्ता यही होती है
कि मेरे महाकाव्य का
शेष सर्ग शेष है
लिखेगा कौन उसको ?”

पढ़कर प्रतीत होता है महाकवि चन्द को भारत की स्वतन्त्रता की उतनी चिन्ता नहीं थी जितनी अपने महाकाव्य के शेष सर्ग समाप्त करने की चिन्ता थी। कहीं तो राष्ट्र के पुनरुद्धार का प्रश्न और कहीं एक काव्य के सर्ग लिखने की चिन्ता ? महाकवि को यह कैसे पता चल गया था कि यही अन्तिम सर्ग होगा ? अगर राष्ट्रीय सेना जीत जाती तो न जाने कितने और सर्ग लिखे जाते।

खैर, अन्तिम सर्ग लिखने की चिन्ता चन्द कवि के पुत्र जल्ह मिटा देते हैं:—

बोला तब युवक
प्रणाम कर धीरे से
“देव, मैं लिखूँगा
हो निदेश इस दास को
पूर्ण करूँगा इस
पूज्य महाकाव्य को
बोला कवि चन्द
स्नेह गद् गद् कंठ से
“पुत्र जल्ह, चिन्ता मिटी,
भार मुक्त होगया
लेखनी सँभालो तुम
लूँगा तलवार मैं,

भारती से आज
मेरी अन्तिम विदाई है'

यहाँ जल्ह बेचारा यह तो कह ही नहीं पाया कि हे वयोवृद्ध पिता जी । मेरे रहते आप इतनी वृद्धावस्था में क्यों तलवार लेते हो ? यह तो अब मेरा धर्म है । मुझे सेना में जाने दो और आप स्वयं अपना सर्ग फुरसत में बैठकर लिखो, मुझे भी तो आर्य धर्म का प्रतिपालन करने दो ।'

कवि का आर्य धर्म

अगर 'आर्यावर्त्त' में एक बार भी जल्ह से ऐसा कहलवा दिया जाता तो जल्ह का चरित्र-चित्रण बहुत कुछ सुधर जाता । परन्तु 'आर्यावर्त्त' के उपरोक्त छन्द से तो ऐसा ज्ञात होता है कि आलस्य प्रसूत, पेटार्थी 'जल्ह' युद्ध से डरा हुआ युद्ध से बचने का बहाना ढूँढ़ने को उतावला बैठा हुआ था । जिस क्षण महाकवि चन्द के मुख से, अन्तिम सर्ग पूरे करने की बात निकली बस तुरन्त ही बड़बड़ा उठे 'जाइये पिता जी फौरन युद्ध को चले जाइये, देर न करिये । एक क्या, दो चार सर्ग तो मैं ही लिख डालूँगा' ।

आर्यावर्त्त के कवि का अवश्य आशय ऐसा नहीं है परन्तु छन्द पढ़ने पर पाठकों के हृदय पर यही प्रभाव पड़ता है । कविवर के उपरोक्त छन्दों को थोड़ा सा परिवर्त्तित करके निम्नलिखित तो पढ़ने का कष्ट कीजिये

बोला नव युवक
प्रणाम कर जल्दी से
देव, मैं लिखूँगा,
हो निदेश इस दास को,
महीनों से ऐसी प्रतीक्षा में
मैं बैठा हूँ ।

पूर्ण कर सकूँगा ऐसे
 सहस्र महाकाव्य को !
 लेकर कृपाणु आप
 शीघ्र चले जाइए !
 जर्जर अवस्था ऐसी
 फिर नहीं आने की !
 पयोवृद्ध - धीर भोंति
 हाथ दिखलाइयेगा !
 भूल कर भी न लौट
 आइए समर से ॥
 आर्य - रक्त मेरी
 नस नस में प्रवाहित है
 इसीलिए यौवन म,
 जाने से हिचकता ॥
 बोला कवि चन्द स्नेह—
 गद्गद् कण्ठ से
 “पुत्र जल्द चिन्ता मिटी
 भार—मुक्त हो गया
 वन्य तू है, धन्य
 कविरानी की कोख है,
 जिससे जन्म लिया,
 तूने आर्य देश में ।
 आर्य धर्म कहता है,
 युवका से, घर बैठो,
 भूल कर भी सोचो मत,
 भारत - स्वतन्त्रता,
 स्वर्ण - मल्लिका के मधु
 अघरों का चिन्तन कर,

कवि - रम्य - मानस
 विहारिणी का वरलो !
 वृद्ध हो जाने पर,
 सीखना धनुष वाण
 लेकर कृपाण फिर
 बनना वीर मातृभक्त,
 'कवि और काव्य से
 विदाई तब लेकर के'
 रणचंडी के साथ
 जूझना समर मे !!
 ऐसा है आर्य धर्म !
 ऐसा ही धर्म - मर्म
 समझा 'आर्यावर्त्त' के
 प्रसिद्ध कविवर ने !

हमें आशा है कि दूसरे संस्करण के पूर्व जल्ह का चरित्र अवश्य ही सुधार दिया जायगा क्योंकि 'आर्यावर्त्त' की महत्ता के गुणगान का सौभाग्य जिस कवि का बताया गया है उस युवक जल्ह का चित्र इस प्रबन्ध काव्य में बुरी तरह खटकता है।

भाषा-दोष

'आर्यावर्त्त' में कहीं कहीं भाषा-दोष भी आ गये हैं जैसे—

(१) अर्धमृत अश्वों का रँभाना ।

(२) शृंगालों का कूकना ।

किन्तु सजीव भाषा के सुन्दर भाषा प्रवाह में ये प्रयोग विशेष रूप से खटकते नहीं हैं ।

कैदी पृथ्वीराज जिस कमरे में बन्द थे, उसका वर्णन करते हुए एक स्थान पर लिखा है.—

द्वार था दृढ़ सीखचों का
 वन्द तालों से,
 खींचे गहन ये—
 किसी की भाँति उँगली
 फाँक में घुसेड़ देना
 घोर दुस्तर था
 भय था कि सीखचों को
 राजा कहीं रोष में
 तोड़ मत डाले
 वज्रमुष्टियों से खींच के,

इसमें 'गहन सीखचे' 'उगली' फाँक में घुसेड़ देना' 'घोर दुस्तर था, भय था कि तोड़ मत डाले' "और वज्रमुष्टियों से खींच के सभी प्रयोग चिन्त्य हैं। बाल की खाल निकालने वालों को तो और भी बहुत से प्रयोग मिल जावेंगे, किन्तु हमने ऊपर उन्हीं बड़े दोषों पर ध्यान दिलाना उचित समझा है जो ऐसे सुन्दर काव्य में अधिक खटक रहे हैं। पढ़ते समय तो.—

इस चरण में 'फणा' शब्द ही खटकता है, संस्कृत में तो 'फणा' शब्द शुद्ध है और मराठी में 'फणा' ही बोला और लिखा जाता है। अवश्य, हिन्दी में तो केवल 'फन' 'फण' लिखा जाता है परन्तु यह कहना कठिन है कि जो शब्द संस्कृत में शुद्ध है वह हिन्दी में अशुद्ध भी हो सकता है या नहीं।

जैसे 'फण' से 'फणा' लिखा गया वैसे ही 'कण' से 'कणा' बना लिया गया। 'कणा' अवश्य संस्कृत हिन्दी दोनों में अशुद्ध है।

चिन्ताग्रस्त राजा जयचन्द का चित्र-वर्णन करते हुए कवि ने लिखा है—

आलों में पड़ के कणा भी
 एक बालू की

व्यग्र कर डालती है
 मन को शरीर को
 किन्तु यदि ज्वाल गय
 वाण विधे उर में
 उस मर्मोन्मत्त व्यथा
 का चित्र हायरे ।
 कौन आक सकता है
 मुक्त-भोगी छोड़ के ॥

आलोचक महोदय विद्वद्गर मिश्र जी ने 'नैषध चरित' के एक श्लोक के भाव से मिलता जुलता यह भाव बतलाया है। नैषध के उस श्लोक का अर्थ यह है कि जब एक धान का ठूठ पैर में चुभ जाता है तब न जाने कितना दर्द होता है परन्तु जब एक सुकुमारी के सुकुमार हृदय में सशरीर राजा ही बैठ गया हो तब उसकी व्यथा का क्या कोई अनुमान भी कर सकता है ?

हमारी राय में ब्रजभाषा में 'सागर' कवि के सवैये का भाव नैषध के भाव से भी बहुत ऊपर पहुँच गया है। 'सागर' ने लिखा है—

नेकसी काकरी जाके परे,
 सु तो पीर के कारन धीर धरे ना,
 एरी भट्ट, कल कैसे परे,
 जब आँखि में आँखि परे निकरे ना ।

जरा सी काँकरी के (कण) आँख में पड़ते ही पीड़ा के कारण धैर्य नहीं रखा जा सकता। फिर आँख में आँख ही पड़ चुकी हो और निकलती भी न हो तो फिर कैसे चैन मिल सकता है।

आँख में कंकड़ पड़ने की पीड़ा बयान करके उससे भी बड़ी चीज आँख में पड़ी बतलाकर लगातार पीड़ा के कारण चैन न

मिल सकने का अनुभव 'सागर' कवि बड़ी सुगमता से पाठकों को करा देते हैं। श्री हर्ष वही अनुभव पैर में ठूँठ चुभा कर एव हृदय में राजा की मूर्ति बैठाकर नहीं करा सके।

कहाँ तो आँख में ही एक बार कंकड़ एवं दूसरी बार आँख का पड़ जाना और कहाँ पैर में ठूँठ का चुभना और पैर से बहुत दूर हृदय में मूर्ति का बैठाना।

कहाँ सागर का अनमोल सवैया और कहाँ नैपथ्य का साधारण श्लोक।

'आर्यावर्त्त' के कविवर ने 'आँख में कंकड़ पड़ने' का भाव तो 'सागर' से अपनाया और 'उर में समान्तक बाण के विंध जाने का भाव तो 'सागर' से आभास लेकर अपना अलग छन्द बना लिया। न 'सागर' का मजा आया और न नैपथ्य का ही आनन्द ॥ 'कण' को 'कणा' लिखकर और अनावश्यक 'हाय रे' कविता में जोड़कर छन्द नीरस भी कर दिया गया है। बालू का कण आँख में पड़ जाने से इतना कष्ट मन को या शरीर को तो नहीं हो पाता जितना एक 'काकरी' या किरकिरी के पड़ जाने से होने लगता है।

यदि किसी के प्रेम का ही यहाँ वर्णन होता (जैसा सागर या श्रीहर्ष ने किया है) तो आर्यावर्त्त का यह छन्द कुछ सुन्दर भी माना जाता परन्तु चिन्ता-ग्रस्त राजा जयचन्द के चित्र को प्रस्तुत करते समय यह छन्द असंगत सा प्रतीत होता है।

'आँख की किरकिरी', 'हृदय के घाव', 'जिगर के दाग', 'दिल के सदमे' प्रेम के ससार से ही सम्बन्धित हैं। तभी अमीर मीनाई ने लिखा है :—

हर जगह जोशे मुह्वत का
नया आलम हुआ
आख में आँसू, जिगर में दाग
दिल में गम हुआ

इसी सम्बन्ध में ठाकुर गोपालशरणजी की भी उक्ति तो देखिये, कहते हैं :—

“आँख में यह किरकिरी
तो थी पड़ी ।
देदना फिर क्यों,
हृदय में है बड़ी
क्या निगोड़ी किरकिरी
यह दुलभयी
आँख से जाकर,
कलेजे में गड़ी

✕

+

✕

अब जरा मुभा से
तुनो इसकी क्या
क्यों विकल है
आँख रहती सर्वथा
है किसी की मूर्ति
उसमें बस रही
बस इसी से, हो
रही उसकी व्यथा”

श्री हर्ष ने तो एक बड़ी मूर्ति हृदय में बैठाने का वर्णन किया है परन्तु यहाँ ठाकुर साहब ने एक बड़ी मूर्ति 'आँख' में ही बसा दी है। वास्तव में आँख तो देखने की अपराधिनी है। हृदय प्रेम करने का अपराधी है।

प्रणय और पश्चात्ताप की पीड़ा में भेद

प्रेम ससार के प्रेमतत्त्व के वर्णन में इसीलिए आँख और हृदय का एक अटूट संबन्ध माना गया है। प्रेमी के हृदय की मर्मान्तक व्यथा-

वर्णन करते हुए चितवन की मादकता, आँखों की मस्ती, आँख की किरकिरी इत्यादि का वर्णन करना स्वाभाविक ही है।

किन्तु प्रेम-संसार में जो बात स्वाभाविक हो वह सभी स्थान में स्वाभाविक ही रहेगी, ऐसा मानकर चलना ठीक नहीं। प्रेम-संसार से बहुत दूर, साधारण जगत की पृष्ठ-भूमि पर, किसी मानमर्दित व्यक्ति के उस हृदय से और आँखों से तो सरोकार ही क्या हो सकता है ? जिस हृदय में घोर पश्चाताप की अग्नि रह-रह कर धधक रही है, जहाँ एक व्यक्ति अपने किए पापों पर रह-रह कर पछता रहा हो उसकी मर्मन्तक व्यथा के वर्णन करते समय आँख की किरकिरी या आँख की पीड़ा का उल्लेख करना हास्यास्पद नहीं तो क्या है।

प्रेमी के हृदय की मर्मन्तक पीड़ा एक प्रकार की होती है और अपमानित व्यक्ति के हृदय में, घोर पश्चाताप के समय जो अनुभूति एवं रह-रह कर पीड़ा होती है वह बिल्कुल दूसरे ही प्रकार की होती है। दोनों में किञ्चिन्मात्र भी समता नहीं है। जहाँ एक के संबंध में आँख में कंकड़ पड़ जाने की पीड़ा का वर्णन करना स्वाभाविक होते हुए, सौन्दर्य प्रदान करेगा वहाँ दूसरे के संबंध में यही उल्लेख अनावश्यक होने के कारण नीरसता की वृद्धि भी कर सकेगा।

इसीलिए 'आर्यवर्त्त' में चिन्ताग्रस्त शोकाकुल एवं घोर पश्चाताप की अग्नि से झुलसे हुए राजा जयचन्द की मर्मन्तक व्यथा के वर्णन करते समय 'बालू के कण द्वारा आँख में पीड़ा पहुचाने' का विषय असंगत एवं अनर्गल ही है।

मौलिक कल्पना

'आर्यवर्त्त' के जो कुछ दोष हमने ऊपर दिखाने का प्रयत्न किया है उनके कारण उसका साहित्यिक मूल्य अवश्य कम हो गया है। परन्तु इन थोड़े-से दोषों को अलग हटाकर, जो बहुत सा भाग

रह जाता है वह इतना रमणीय है कि उसको पढ़ते पढ़ते हृदय अनिवर्चनीय आनन्द से विभोर हो जाता है। आमित्राक्षर छन्द में इतना सुन्दर भाषा-प्रवाह हिन्दी के किसी दूसरे काव्य में तो मिलेगा नहीं।

समालोच्य ग्रन्थ में राष्ट्रीय युद्ध जिस भाव को लेकर कथित हुआ है वह भी कवि की मौलिक कल्पना का परिचायक है। वास्तव में महाराज पृथ्वीराज और गौरी का अन्तिम युद्ध वर्तमान भारत के इतिहास का प्रथम पृष्ठ है। दिल्ली की वैदेशिक सत्ता की परम्परा का परिचालन इसी युद्ध से प्रारम्भ हुआ था और यही युद्ध युगानुयुग की भारतीय स्वतन्त्रता, संस्कृति, वैभवं एवं उत्कण्ठा का अन्तिम सर्ग था। 'आर्यावर्त्त' के कवि ने इसी अन्तिम सर्ग को एक नूतन रूप में सजा कर बड़ा उपकार किया है। स्वदेशाभिमान के रंग में ढूँढ़ी हुई इस काव्य की प्रत्येक पंक्ति सजीवता का परिचय दे रही है। भाषा के नवयुग काव्य के सुन्दर कण्ठहार में 'आर्यावर्त्त' निःसन्देह ही एक मनोहर रत्न बन कर अपनी आभा से हिन्दी साहित्य को और भी अधिक गौरवान्वित करेगा, ऐसी हमारी आशा है।

अंचल के 'करील' और 'लाल चूनर'

(१)

'मधूलिका', 'अपराजिता' और 'किरणवेला' के अनन्तर 'अंचल' के दो काव्य संग्रह और निकले हैं—'करील' और 'लाल-चूनर'। 'अंचल' की कविता में स्वाभाविकता खूब है। शृङ्गार में झुकी हुई, रस में सराबोर कविता बड़ी सुगमता से पाठक के हृदय में घर कर लेती है। 'अंचल' वास्तव में शृङ्गारी कवि हैं। उनका प्रेम वासनामय—कहीं कहीं विकराल वासनामय—है। उनकी 'तृष्णा', 'लालसा' और 'प्यास' अत्यन्त भौतिक तथा मासलुब्ध बताई गई हैं। हमारी राय में यह अनुचित नहीं है। किन्तु उनकी भाषा में कोमलता और माधुर्य का इतना सुन्दर सम्मिलन है कि हर जगह मस्ती और मादकता की छाप से कविता में एक नवीन सौन्दर्य दिखाई देता है। कृत्रिमता जितनी कम अंचल में है उतनी कम शायद ही दूसरे हिन्दी कवि में मिले। अँग्रेजी के प्रसिद्ध कवि 'कीट्स' ने एक स्थान पर लिखा है—“जिस प्रकार वृक्ष में पत्तियों अपने आप आती रहती हैं उसी स्वाभाविक गति से कविता भी स्वतः ही आनी चाहिए।” अंचल की 'आत्म-प्रलय' कविता की भाषा पर थोड़ा ध्यान देने से ही उनकी स्वाभाविकता का पता चल सकता है—

प्यार किया का मेने किमको, स्वयं नहीं यह जाना
जज़ता रहा अनल-सा, अपने म न उसे पहचाना
कौन सल्लोनी परी मुझे कर देती है पागल-मा
कान आनगपती रगरग में भरती प्रवल पिपासा
प्रेम ? एक अभिशाप—एक चीत्कार-भग सपना है
मोन-मौन इस पूत चिता में, तिल-तिलकर तपना है। (मधूलिका)

‘अंचल’ का यह प्रेम भौतिक है, स्थूल है, वासनामय है। वह ‘इश्क हकीकी’ (आध्यात्मिक प्रेम) के भगड़े से कोसों दूर हैं और शायद हमेशा ही रहें। किन्तु जो भाव दिल में जैसे उठे, वैसे के वैसे ही कविता में भी आ गये हैं। यही उनकी सच्चाई है—ईमान-दारी है—तारीफ है। हृदय की अनुभूति की गहराई, भाषा में सदा ही प्रभाव उत्पन्न किया करती है। शायद इसीलिए उनकी भाषा प्रभावोत्पादक हो गई है। ‘प्रेयसी की वेणी’ देख कर वह भाव विभोर हो जाते हैं—

आज सजा रूँथी है तुमने क्या यह अपनी वेणी,
कैसी मादरूता उमड़ी है वेणी में मृगनैनी ।
ताल दे रही सृष्टि तुम्हारी इस वेणी की गति पर,
न्यौछावर हो लुटा जगत् इस वेणी बन्धन-कृति पर ।
तारक जटित शरद रजनी में शान्त, सुघर सुखदेनी,
मेघ किशोरी-सी अलबेली खिली तुम्हारी वेणी । (मधूलिका)

‘अपराजिता’ के अच्छे-अच्छे गीत छायावादी आकाश की ओर चला दिये हैं। ‘किरणवेला’ में प्रगतिवाद आरम्भ हो गया है। ‘करील’ और ‘लाल चूनर’ में फिर वासनामय प्रेम और श्रृंगार का आकर्षक स्वरूप प्रकट हुआ है। सुबह का भूला शाम होते होते घर वापस आ गया है। —

मेरा बश चलता, मैं बन जाता कौमार्य तुम्हारा । —

होटों में निर्मल्य अन्तना बनकर मैं छा जाता,
अगों के चम्पई रेशमी परदों में सो जाता ।
आँखों की सुर्मई गुलाबी चितवन में खो जाता,
जब तुम सिद्धि लजाती, बनता मैं गालों की लाली
शरद-समीरण में बनता मैं पुलकों की घन-जाली ।
मैं न छलकने देता मुस्कान की गोरी प्याली ।
मेरा बश चलता—

कितनी सीधी-सादी भाव मयी भाषा है। वाणी तो माधुर्य से ओतप्रोत है ही, स्वर-लहरी भी रोचक है। 'अंचल' प्रायः 'इन्द्रिय भोग-जन्य स्थूल आनन्द के कवि' और 'विद्रोही' भी कहे गये हैं। हमारी समझ में दोनों मत ठीक ही हैं। प्रगतिवादी कविताओं को छोड़ कर, जो कविताएँ उन्होंने लिखी हैं—जो भाषा भाव की दृष्टि से अत्यन्त सरस हैं—अधिकतर कामवासना से ही सम्बद्ध हैं। अधिकतर उनमें रूप-यौवन की मादक गंध ही पाई जाती है। पर, यदि केवल इन्हीं कविताओं पर दृष्टि डालें, तो भी वह विद्रोही ही ठहरते हैं। अवश्य ही इस विद्रोह का स्वरूप कुछ अजीब सा है। जिस शृंगार को देश नहीं चाहता, जो देश की वर्तमान अवस्था में हितकर नहीं कहा जा सकता, उसी शृंगार की कविता लिखना और फिर सीनाजोरी करना, 'विद्रोह' नहीं तो क्या है ? और वह शृंगार भी कैसा ! बिल्कुल नग्न शृंगार ! —जिसे पढ़ने और सुनने में भी इस युग में भिन्नक मालूम होती है । 'किरणवेला' का एक उदाहरण पर्याप्त है—

तुम्हें न जाने दूँगी अब तो मेरे सम बटोही !
देखूँ कैसे भाग सकोगे हे मेरे निर्माही !
नाच रही सागर की लहरें उष्ण रक्त में मरे,
डोल रही उर में अरण्य की व्याकुलता अति घेरे ।
यह लावण्य पुञ्ज क्षण-भर का कौन यहाँ सुख पाता ?
प्रियतम का संयोग न होता, यौवन बीता जाता ।
खोल दिया अवशु ठन मेरा जब तब लाज कहाँ की,
दरस परस के बाद अभी तो सारा सुख है नाकी !
प्राप्त मृगो सी भटक रही मैं तृप्ता दग्ध चाहों में,
अब तो कसलो धृष्ट ! मुझे अपनी गोरी बाहों में !

यहाँ तक भी गनीमत है। 'लाल-चूनर' में तो प्रेम किसी से है, ब्याह किसी और से ही हो गया है। 'अन्तिम भेंट' की बानगी देखिये—

अबतक प्रिय ! मैं रही तुम्हारी, अब हो गई पराई । —

मेरे अचल में तेरी साँसों का स्वर भर आता ,
 सोच रही मैं जली, आज से या हूँ गई लुभाई !
 शेष हो गया प्राणों का सुख-श्रोत — हृदय की बातें ,
 मधुर जागरण—मादक निद्रा की व कवोंरी रातें
 आज शिथिल बाहों के बधन, चुम्बन-मन्त्र न गाते ;
 लगता यों प्राणेश ! मुझे, मैं उमड़ी, बरस न पाई !

शिष्ट सम्प्रदाय में, जहाँ लोकाचार की प्रतिष्ठा बाकी है,
 'कवोंरी रातों की प्रेम परिभण-कथा न जाने कितनी घृणा से सुनी
 जायगी, किन्तु भाषा में जो स्वाभाविकता और मादकता है उसे
 हृदयङ्गम करते ही हम 'अचल' की तारीफ करने को तैयार हो जाते
 हैं और उस तन्मयता में यह भी भूल जाते हैं कि अन्तिम पक्तियों
 यद्यपि श्रीमती महादेवी वर्मा की—“मैं नीर-भरी दुख की बदली,
 उमड़ी कल थी, मिट आज चली”—इन पक्तियों का रूपान्तर मात्र
 है तथापि उन पर 'अचल' ने अपनी छाप लगादी है। थोड़े-से
 रूपान्तर में, शब्दों के फेरफार में, भाषा सौष्ठव बढ ही गया है—
 घटा नहीं। व्यंजना की जो शक्ति 'बरस न पाई' में आ गई है वह
 'मिट चली' में नहीं आ सकी। 'बरस न सकने' की गहरी निराशा
 आगे और भी स्पष्ट है—

लगता तुम असीम हो—सीमित मेरी विह्वल बाहें ,
 आ न सकूँगी तुम तक—मेरी कद्र हो गई राहें ।
 अब तुम पिक की स्वर लहरी में सुनना मेरी चाहें ,
 लुटी कपोती के कन्दन में लगन भ्रष्ट तरुणई ।
 ओ जीवन के साथी ! मैं क्या देख रही थी सपना ,
 हँसती निर्दय नियति रोकती—'कह न किसी को अपना' !
 समझा रहा दुःख—'जीवन में एक मंत्र ही अपना'—
 'रहे भूमि के ऊपर मेरे दीपक की अरुणई' ।

कविता हृदय के अन्तरतम कोने में तुरन्त ही पहुँच कर हमें गहरी निराशा में डाल देती है। और, यह निराशा कवि के प्रति नहीं है, बल्कि उस हृदयहीन समाज के प्रति है जिसने नाना प्रकार के बन्धन बनाकर लोकाचार की वेदी पर शुद्ध स्वाभाविक प्रेम का बलिदान कर दिया है। ये पक्तियों पढ़ते-पढ़ते हमें उन कोमल कुसुम-कलिकाओं की याद आने लगती है जिनके यौवन का लावण्यपुत्र प्रति वर्ष सामाजिक अत्याचार की ज्वाला में जल कर नष्ट होता रहता है। अन्त में हम समझ पाते हैं कि कवि ने मर्यादा का अतिक्रमण करके अनुचित प्रेम का वर्णन नहीं किया, किन्तु उस सामाजिक अत्याचार की याद दिलाई है जिसको रोकना हमारा कर्तव्य है—साहस बाधकर जो समाज के विरुद्ध खड़ा हो वह 'विद्रोही' नहीं तो क्या है ?

अवश्य ही 'अचल' के प्रत्येक प्रेम गीत में सामाजिक अत्याचार से उत्पन्न निराशा नहीं मिलेगी। किन्तु अधिकतर गीतों में अनुभूति की गहराई मिलती है। जिसको कवि ने स्वयं अनुभव किया है उस व्यथा को, उस वेदना को, उस कसक को, उस टीस को कवि क्यों न व्यक्त करेगा ? कवि उसे रोकना चाहता है, मगर वह रोके रुकती जो नहीं। वह विवश लिख उठता है—

किसी के रूप की आसक्ति जीवन से नहीं जाती,
नहीं जाती किसी की याद प्राणों से नहीं जाती।
कभी जुड़ जाय शायद स्वप्न टूटा जो लड़कपन में,
कभी छा जाय शायद फिर वही उल्लास तन-मन में,
कभी बिछुड़ा हुआ साथी कहीं मिल जाय जीवन में,
निराशा से भरे दिल से, यही आशा नहीं जाती।
मुझे चारों तरफ घेरे विवशता की कठिन कारा,
जलन इतनी—न होती लाल क्यों यह अश्रु-जलधारा,
छिपाने को छिपा लेता विमल चीत्कार मैं सारा,
मगर अभिव्यक्ति की मानव सुलभ वृत्ति नहीं जाती।

‘लाल चूनर’ की कई रचनाएँ इसी ‘अभिधक्ति की मानव-सुलभ वृष्णा’ के परिणाम हैं। वे उचित जँचे या अनुचित, हैं भावुकता से ओत प्रोत—और हैं हृदय के मनोवेगों के यथातथ्य चित्रण। संगीत का जादू तो उनमें आकर्षक है ही।

हाँ, कहीं-कहीं यदि कोई दोष दिखाई भी पड़ता है, तो वह ‘अंचल’ का उतावलापन है। यदि वह थोड़ा सन्न रखते तो शायद और भी सुन्दर कविता लिखी गई होती। परन्तु उनको धैर्य कहाँ? वह तो उस बालक की तरह है जिसको सीटी मिलने की देर है। बस, मिलते ही वह बजाना शुरू कर देता है और सीटी बजाने में ही तल्लीन हो जाता है। उसे यह देखने की फुसत कहाँ कि सीटी से आवाज ठीक भी आ रही है या नहीं। ‘लाल चूनर’ का एक गीत कुछ कुछ ऐसा ही है—

संचित करो, लुट्य दो चाहे, मैं भण्डार तुम्हारा
अर्पित है किशोर गायक का तन-मन चिन्तन सारा
रूँ-यो मुझको या बिखेर दो, मैं हूँ हार तुम्हारा

अपनी प्रेयसी से यह कहना तो स्वाभाविक ही है कि ‘तुम मेरी सब कुछ हो’, किन्तु यहाँ ‘अंचल’ जी उससे कहते चले जा रहे हैं कि ‘तू तो कुछ भी नहीं है, मैं ही तेरे हृदय का हार हूँ, मान न मान, मैं ही तेरा भंडार हूँ।’ प्रेयसी पूछ सकती है, ‘क्यों?’

अंचलजी का उत्तर है—‘केवल इसीलिए कि मैं सुन्दर गायक हूँ, मेरी किशोर अवस्था है और ‘धन’ छोड़कर सारा ‘तन-मन-चिन्तन’ तुम्हें अर्पित करता हूँ। ‘धन’ लेकर तू करेगी क्या? इसी-लिए ‘तन मन-चिन्तन’ देने को तैयार हूँ। अतः समझ लो कि मैं तेरा भंडार हूँ, तेरा हार हूँ।’ प्रेयसी कह सकती है—‘जी हाँ, मजनूँ मियाँ! बड़े खूबमूरत हो न? हृदय का हार बनेने आ गये। महादेवी वर्मा की ये पंक्तियाँ भी देखी है कि नहीं?—‘वह हार बनेगा क्या? जिसने सीखा न हृदय को बिधवाना!’।’

निरुत्तर होकर कवि को चुप हो जाना पड़ता है। कवि सोचता है—'जल्दी हो गई। गलती हो गई। मुझे हार नहीं बनना चाहिए था, कहना यही चाहिए था कि तू ही मेरे हृदय का हार है।' किन्तु आलोचक कहता है—यही गलती नहीं हुई, यहाँ भाषा-दोष भी है। "गूँथो मुझको या बिखरे दो, मैं हूँ हार तुम्हारा"—इसमें सोचने की बात है, जब बना बनाया एक हार मौजूद ही है तो फिर हार के गूँथने का तात्पर्य ही क्या हो सकता है ? क्या 'नूँद नारवी' का यह शेर नहीं पढ़ा ?

गूँथे भी गये, जकड़े भी गये, सीना भी छिड़ा, गुलशन भी छुटा,
पहुँचे मगर उनकी गरदन तक, यह खुश इकबाली फूलों की !

वास्तव में यहाँ उतावलेपन ने गीत बिगाड़ दिया है। उतावलेपन के अतिरिक्त दूसरा दोष 'अंचल' में प्रगतिवादी बनने की सनक है। 'करील' की एक कविता हृदय में बरबस समवेदना का ऐसा स्रोत पैदा कर देती है जो कविता पढ़ लेने के बहुत देर बाद भी चलता रहता है—सारा वातावरण ही करुण-रस से ओत-प्रोत हो जाता है—

भूल जाती गंध अपना कुंज, जाती दूर जब उड़
भूल जाते प्राण काया छोड़ते ही शून्य में मुड़
हो न मेरी याद में विह्वल कभी भर अश्रु लाना ।
भूल जाता फूल डाली को क्षणों में ही बिछुड़कर
याद में घों को न करती दामिनी भी आ घरा पर
बुझ गया जो दीप उसमें अब न तुम बाती सजाना ।
वेदना इससे बड़ी होगी मुझे क्या और सुन कर
तुम विकल हो याद करती हो मुझे चीत्कार-कातर
क्यों उठे मेरा वही फिर दर्द छाती का पुराना ।
तुम सुखी हो, है न जीवन में मुझे इससे बड़ा सुख

हो कहीं भी तुम, रहे प्रसुदित तुम्हारा चोंद ना मुग
विश्व म बाकी न रहता फिर मुझे कुछ और पाना ।।
भूलने में सुख मिले तो भूल जाना ।

यदि गीत यहीं समाप्त कर दिया जाता तो न जाने इसमें कितना सौन्दर्य बना रहता । परन्तु उतावलेपन के अतिरिक्त प्रगतिवादी बनने की सनक में वह आगे बढ़के ही चले जाते हैं !—

आज मेरा क्या, खड़ा मैं युद्धरत उनके शिविर मे
नाश पूँजीवाद का जो कर रहे संसार भर मे
लक्ष्य, नवयुग के उजाले मे नई दुनिया बसाना ।
भूलने मे सुख मिले तो भूल जाना ।

एक सुन्दर गीत को अन्त में किस तरह बिगाड़ दिया है । पूँजीवाद के नाश से भला वियोगाग्नि का क्या सम्बन्ध ? यदि वे सिर-पैर का यह बेसुरा अन्तिम छन्द न लिखा जाता तो गीत का सौन्दर्य विकृत न होता । वास्तव में, प्रेम-वर्णन के, और प्रगतिवाद के, अलग अलग क्षेत्र हैं—उनकी मर्यादाएँ अलग-अलग हैं । 'नारी' के कितने ही सुन्दर चित्रों को 'अंचल' ने बड़ी भावभगी से सँजोया है, किन्तु अन्त में नवयुग की सनक में वे फीके पड़ गये हैं । गुलाब के फूलों के नीचे धुआँ दिया जाय तो उनका लावण्य धूमिल ही हो जायगा । हवा में उड़ती हुई हल्की रंग-बिरंगी तितली पर यदि छाप लगाने की कोशिश की जाय, तो या तो उसका सौन्दर्य नष्ट हो जायगा या उसके प्राण ही निकल जायँगे । आश्चर्य नहीं कि 'अंचल' के कई सुन्दर गीत प्रगतिवाद की छाप के कारण विकृत एवं प्राणहीन बन गये हैं । फिर भी इन आलोच्य पुस्तकों में कवि की शृङ्गारिकता सचमुच हृदयग्राहिणी है । हाँ, शृङ्गार से यदि दूर रह जाय तो ठीक हा है, किन्तु शृङ्गार का यदि वर्णन करना ही है तो मानवीय स्वभाव एवं मनोभाव का यथार्थ चित्रण ही मर्मस्पर्शी हो सकता है । वास्तव में, मन में आह्लाद उत्पन्न करने की शक्ति

तो वही रखता है। डॉक्टर जॉन्सन ने एक जगह लिखा है कि अधिक से अधिक लोगों को अधिक से अधिक समय तक आनन्द प्रदान कर सकने की शक्ति, मानव-स्वभाव के वास्तविक चित्रण से बढ़कर, दूसरी किसी चीज़ में नहीं है*। हमारी राय में साहित्य की स्थायी निधि वही है जहाँ मनोवेगों का स्पष्ट चित्रण है। 'अंचल' ने भी यही तथ्य स्वीकृत किया है। उन्होंने कभी अंग्रेजी-कवियों के दामन पकड़ने की कोशिश नहीं की है। उनकी कविता का वातावरण ठेठ देशी है—अवश्य वह केवल वासनामय प्रेम से परिव्याप्त है। और, केवल इसी दृष्टि से हम उन्हें 'विद्रोही' कहते हैं। हम शृङ्गार को भला कहें या बुरा, सच तो यह है कि यौवन के कुसुमित सौन्दर्योद्यान में कवि-प्रतिभा जन्य काव्य-वैचित्र्य का रमणीय उदाहरण 'अंचल' के काव्य जैसा आधुनिक कविता में तो नहीं है। उनकी कविता में मधुरावृत्ति के साथ सरल और रसीली भाषा की अनूठी मिठास है। उन्होंने नारी में सौन्दर्य-ही-सौन्दर्य देखा है। उसे देखते देखते भी वह थकते नहीं है। शायद वह जन्म-जन्मान्तर देखते ही रहना चाहते हैं। उनके लिए नारी तो 'जीवन-वसन्त की पिक-सारिका' और 'पृथ्वी की रङ्गस्थली' तथा 'छवि के सपनों की रम्य शयन-शिला' से भी बढ़कर है। वह तो नारी को सौन्दर्य की खान ही समझते हैं—

तुम दिशा की जेत-सी, तुम तो कमरते भूमरों सी,
 अक्षरा के रूप सी, तुम तो किरण के नूपुरों-सी।
 रूप की तुम एक मोहक खान।
 देख तुमको प्राण खुलते, फूटते मृदु गान।
 तुम प्रकृति के नग्न चिर-सौन्दर्य की प्रतिबिम्ब
 सृष्ट सुपमा की पिकी की एक निरुपम तान।

* Nothing can please many and please long,
 but just representations of human nature.

तुम लदी बौमार्य कलियों से लता सुकुमार,
 मुग्ध यौवन और शैशव की नई पहिचान ।
 तुम समीरण की सली, शशि की सलोनी देह,
 रूप की तुम एक मोहक पान ।

‘अचल’ के ऐसे गीत आधुनिक शृङ्गार रसात्मक काव्य-ग्रन्थों में रत्न तुल्य हैं। किन्तु वह यदि ‘प्रगतिवादी कृत्रिम काठ’ की टाँग’ न लगाये होते तो उनकी गति न जाने कितनी सुन्दर और सुस्थिर होती। अस्वाभाविक एवं असंगत प्रगतिवादी कृत्रिमता ने काव्य का सौन्दर्य कई स्थानों में नष्ट-भ्रष्ट कर दिया है। एकाएक बिना सोचे-समझे वह कहने लगते हैं —

तुम वही हो गा जगाती जो हृदय की कोपलों को
 जानता हूँ मे तुम्हारे इन नशीले चोचलों को
 इन कुलेलों में न कोई रह गया मुक्तको प्रलोभन
 एक से निष्प्राण हैं सारे तुम्हारे ये प्रसाधन
 चाहता मैं आज जलती आग, केवल आग तुमसे
 चाहता मैं अब न प्याली में सुरा सा भाग तुमसे
 आ रहा मानव-प्रगति का रक्त-रजित वह सवेरा
 फिर न जिसके बाद होगी रात, जड़ता का अधेरा
 और कर्कश रव शृंगालों का मरण में लीन होगा
 जब न यह शोषण चलेगा, जब न कोई दीन होगा
 रागिनी सी कामिनी तुम क्रान्ति के नव स्वर निकालो
 छोड़कर जादूगरी सघर्ष के ये दिन संभालो
 देखकर तुमको बिछौने की गुलाबी सुधि न आये
 सुदृ म बढ़ते चलें छाती फुला, मस्तक उठाये

यह तो मानों रेशम में टाट का बखिया है। कहाँ ‘रूप की खान नारी’ और कहाँ उसी के ‘सारे प्रसाधन निष्प्राण’ कहाँ। ‘समीरण

की सखी' और कहाँ 'नशीले चोचलेवाजी'। कहाँ 'कौमार्य कलियों से लदी सुकुमार लता' एवं 'चन्द्रमा-सी सलोनी देह' और कहाँ सहसा युद्ध में आने की ललकार। कोमल हिरन की पीठ पर घास का गड्ढर। और, यह युद्ध कैसा? एकदम काल्पनिक। जिसका वर्णन केवल प्रगतिवादी बनने के लिए वह करते चले जा रहे हैं।

(२)

आधुनिक युग में श्रृंगारी कवि 'अचल'

'चन्द्रालोक' में शब्द दोषों के उदाहरण पढ़ते पढ़ते सहसा हमारी दृष्टि, एक दिन इस वाक्य पर गई कि 'वनिता मम चेतसि' (स्त्री मेरे हृदय में है)। चन्द्रालोक के इस वाक्य में 'वनिता' शब्द में शब्द-दोष बताया गया है। लिखा यह गया है कि 'वनिता' शब्द से सारे नारी समाज का बोध होता है। सारी स्त्रियाँ किसी को भी प्रिय नहीं हो सकती इसीलिए स्त्री-विशेष अपनी प्रियतमा का नाम लेकर यह कहना चाहिये कि वही मेरे हृदय में है।

कवि 'अचल' के 'करील' और 'लाल चूनर' इस शब्द दोष के अपवाद प्रतीत होते हैं। दोनों रचनाओं में कवि सारे नारी-समाज का ही प्रेमी प्रतीत होता है। कवि की वैयक्तिक अनुभूति कुछ भी रही हो, कविताओं में 'अचल' ने नारी मात्र को ही 'रंगीली तितलियों' 'जग तरंगिनी' 'पुलक पंखिनी' 'गर्वोन्नत यौवन किरीटिनी' 'विश्व के प्रथम प्रात को हिस-कणिका' 'रति की स्थिर, दीर्घ एकान्त छाया' 'शान्त मधुवन की निशेष सित कामना, 'आग और सोने के पहाड़ों के बीच बहती पार्वत्य सरिता की रक्तधारा सी वेगुनाह' 'शारदीय ऊषा सी निष्कलक', 'निश्चल सागर की आत्मा सी शान्त', 'उड़ती बालू-सी मृगतृष्णा में एक 'ओसिस सी' और 'रूप-सिन्धु की निवासिनी चिर उर्वशी' बताया है। तात्पर्य यह है कि जितने सुन्दर विशेषण कवि-कल्पना में आ सकते थे नारी-मात्र के लिये वे प्रयुक्त किये गये हैं। उनकी सम्मति में—

जीवन वसन्त के विभव की पिक-सारिका,
 प्रेमियों का सिद्धि और ऋद्धि की सफल कला,
 तुम प्रति निशि में बनती हो नव बधू,
 नित नित नूतन हो ।
 प्रतिदिन सार्थक है होती सीमन्त धी । सन्दूर रेख ,
 धरा और प्रकृति, मनोज की दो सहचरी, तीसरी तुम
 लक्ष्य बेध करती हो जत्र मन हर के,
 सद्य उगलते नवल चन्दन की बाड़ी सी ।

‘नारी मात्र से मिलन’ की आकाङ्क्षा न जाने कवि को कितना
 उत्कण्ठित कर देती है । वह आपे से बाहर होकर चिल्ला उठता है—

“किन्नरियों का रूग, लिये मदिरा की बूँदें लाल
 टूट रहे कितने मेरे चुम्बन के तारे बाल ।
 उष्ण-रक्त में थिरक रही तुम ज्वाला गिरि सी लीन
 लोलुप अगों में लय होकर आज ननो मनमीन
 फिर देखो तो कितना सुरा है, मधु का वैभव कान्त
 लुट जाता विवेक चिन्तन, रग रग बनता मिथान्त
 सुरा सुराही । तुम में शतधे । नितना रास विलास
 देखो तो इस वचित मद्यप में है कितनी प्यास ।

कवि की इस ‘प्यास’—‘विकराल वासना मयी पिपासा’—की
 कतिपय आलोचकों ने अत्यन्त निन्दा की है । किन्तु वे यह भूल
 जाते हैं कि चेतन-जगत् में स्त्री-सौन्दर्य चेतना का अत्यन्त उत्कृष्ट
 शक्ति-केन्द्र माना गया है । हमारे शास्त्रों में भी शृंगार रस का रग
 श्याम माना गया है । आकाश की भाँति वह अनन्त है ।

अग्निपुराण में एक ही रस—शृंगार रस—को प्रधानता दी गई
 है, और इसी रस से अन्य रसों की उत्पत्ति बताई गई है । श्री भोज-
 राज ने अग्निपुराण के अनुसार ‘शृंगार प्रकाश’ में तो यहाँ तक

लिख दिया है कि शृंगार ही एकमात्र रस है, 'वीर' 'अद्भुत' आदि में तो 'रस' शब्द का प्रयोग केवल गतानुगतिकता—अन्ध परम्परा—से किया जाता है।

हमारे प्राचीन कवियों ने भी इसी शृङ्गार रस से ओत-प्रोत अत्यन्त सरस रचनाओं से संस्कृत भाषा के काव्य-भण्डार को सजाया है। फिर यदि 'अंचल' ने शृङ्गार रस की सुन्दर रचनाओं से हिन्दी साहित्य भण्डार को सजाने का प्रयत्न किया है तो उसे निन्दनीय कैसे कहा जा सकता है? यदि अनन्तता का वैभव 'अंचल' ने 'नारी' में देखा हो तो इसमें अस्वाभाविक कौन-सी बात है?

अवश्य हिन्दी साहित्य का आधुनिक युग एक शुष्क एवं नीरस युग रहा है जिसके कारण सर्वथा ऐतिहासिक थे। इस शुष्क युग में 'अंचल' सरीखा, शृंगार-रस का कवि और प्रेमी कवि, अभी तक दूसरा नहीं हुआ। इसीलिए हमारे आधुनिक काव्य क्षेत्र में 'अंचल' एक अजीब-सा, सबसे अलग सा, दिखाई पड़ता है। फिर भी 'अंचल' ने अत्यन्त सरस एवं मनमोहक रचनाओं से काव्य-क्षेत्र में अपना स्थान बना लिया है और उसकी उपेक्षा करना असम्भव प्रतीत होता है।

आधुनिक काव्यक्षेत्र में 'अंचल' का स्थान, उसका महत्व एवं उसकी दुर्बलता समझने के लिये आधुनिक साहित्य के इतिहास पर एक दृष्टि डालनी आवश्यक है।

द्विवेदी युग के पूर्व अधिकतर शृंगारी कविताएँ ही प्रकाश में आ पाई थीं। नायिका-भेद, नखशिख के विषय लेकर समस्या-पूर्ति का प्रचार हो रहा था। हम यह तो मानने को तैयार नहीं हैं कि जिस काल को आजकल 'रीतिकाल' कहा जाता है उसमें शृङ्गार का ही आधिपत्य था और अन्य विषयों पर कविताएँ होती ही नहीं थीं। स्थान-स्थान पर हमने उस काल के ऐसे हस्त-लिखित ग्रंथ देखे हैं जिनमें वीररस, भक्तिरस एवं अन्य विषयों

पर स्वतन्त्र रीति से बड़ी सुन्दर कविताएँ हैं। बीस-पच्चीस वर्ष बाद जब ये ग्रंथ प्रकाश पा सकेंगे तब हमें इस काल के नामकरण में शायद परिवर्तन करना पड़े। फिर भी, इस तथ्य को सही मानने में आपत्ति नहीं कि द्विवेदी युग के पूर्व जो काव्य ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके थे उनमें अधिकतर कवित्त, सर्वेयों में नख-शिख अलंकार अथवा नायिका भेद का ही बोलबाला था।

द्विवेदी युग राष्ट्रीय युग है, हमारी सम्मति में यह युग अभी भी समाप्त नहीं हो पाया। यह युग अभी तक चल रहा है। छायावाद और प्रगतिवाद इसी युग की शाखाएँ हैं। उनकी पृथक् सत्ता नहीं है। राष्ट्रीय युग में सदा ही, प्रत्येक देश में कोरे शृंगार को हतोत्साह करके ऐसे साहित्य का निर्माण हुआ करता है जो राष्ट्र में जागरण कर सके। उसमें कोरे शृंगारी कवियों को स्थान ही कहाँ ? जागरण काल में प्रत्येक देश में यही हुआ है। भारत की प्रत्येक प्रान्तीय भाषा में भी यही हुआ है। अकेली 'हिन्दी' की तो बात ही क्या है ? सन् १८५७ ई० के स्वतन्त्रता-युग के अनन्तर प्रथम सन् १९०५ में बग-भंग आन्दोलन के साथ साथ सामूहिक रूप से देश में जागृति प्रारम्भ हुई। सन् १९०५ से सन् १९४७ तक ४२ वर्ष का समय ऐसा समय है जो भारत के इतिहास में स्वर्ण-क्षरों में लिखने योग्य है। इन्हीं ४२ वर्षों को हम 'द्विवेदी' युग अथवा 'राष्ट्रीय' युग कहते हैं। खड़ी बोली का आधुनिक रूप इन्हीं ४२ वर्षों में बन पाया है। जागरण काल हमेशा इतिवृत्तात्मक साहित्य से प्रारम्भ हुआ करता है। राष्ट्र निर्माण में इतिवृत्तात्मक साहित्य की आवश्यकता भी रहती है। फिर हमारे यहाँ तो एकदम अशिक्षा फैल रही थी। स्त्री शिक्षा का तो नाम भी नहीं रहा था एक बड़े अग्रज ग्रन्थकार का कथन है कि ब्रिटिश राज-सत्ता के पूर्व मध्य भारत में, छोटे से छोटे गाँव में भी कम से कम एक संस्कृत पाठशाला और एक फारसी का मकतब मौजूद था। गाँव गाँव में शिक्षा का अच्छा प्रचार था, परन्तु ब्रिटिश शासन के

४० वर्ष के भीतर ही सैकड़ों गाँवों से ये पाठशाला और मकतब न जाने कहाँ गायब हो गए ॥

राष्ट्रीय युग में साक्षरता एवं शिक्षा-प्रसार का प्रयत्न करना पड़ता है। स्त्री-शिक्षा के लिए ऐसे साहित्य की आवश्यकता पड़ती है जो बिना सकोच के माता और बहिनें, बहू और बेटियाँ पढ़ सकें। यदि उस समय के प्रकाशित 'कविता कलाप' में सरस शृङ्गार नहीं मिल पाया, कल्पना की आकाशगामिनी गति नहीं दिखाई पड़ी या भावना की गहन तन्मयता दृष्टिगोचर नहीं हुई तो यह दोष 'द्विवेदीजी के स्वभाव की शुष्कता' पर तो नहीं मढ़ा जा सकता। उस समय 'उर्दू' में भी आशिक-माशूक की चोचले-बाजी को नफरत की निगाह से देखना शुरू हो गया था। मौलाना हाली के 'मुसहस' का असर हिन्दी कवियों पर भी पड़ रहा था। खानबहादुर 'अकबर' माशूक की कमर को 'खुर्दबीन' से देखकर 'शायरी का मजा किरकिरा' होना बता रहे थे।

जिस शृङ्गार को भरत मुनि ने 'रसाधिराज' बताया था उस शृङ्गार के प्रति घृणा तो कैसे हो सकती थी, किन्तु निर्माण-काल में उस ओर देखने का अवकाश किसको था ? लेखकों और कवियों का ध्यान देश एवं राष्ट्र के प्रति होना स्वाभाविक था। नई भाषा, नई कविता, नये-नये छन्द, नये-नये विषय, हिन्दी में क्रान्ति करने लगे थे। भूगोल, इतिहास, नाटक, उपन्यास, चित्रकला शिल्पकला एवं साहित्य के विविध अंगों की पूर्ति के हेतु पुस्तकें लिखी जा रही थीं। जिनको जिधर अच्छा दिखाई पड़ा, उसने उधर से ही विषय उठा लिये। राजभाषा अंग्रेजी का प्रभाव कैसे न पड़ता ? शेक्सपियर के नाटकों का अनुवाद तैयार हुआ। 'ग्रे' की 'एलेजी' का अनुवाद हुआ। श्रीधर पाठक जी ने 'ऊजड़प्राय' अन्वित किया। लाला सीतारामजी ने तो न जाने कितने ग्रन्थों का अनुवाद किया। अनुवादों के सहारे-सहारे अंग्रेजी कवियों की जीवनी हिन्दी में लिखी जाने लगीं। हिन्दी लेखों में अंग्रेजी कवियों

की रचना से उदाहरण प्रचुर मात्रा में दिये जाने लगे। इस प्रकार हिन्दी में अंग्रेजी की छाया और कल्पित छाया का सूत्रपात हुआ था। पहले शेक्सपियर, मिल्टन, ग्रे, लॉगफेलो और गोल्डस्मिथ को आदर्श माना गया। कालान्तर में वर्ड्सवर्थ, कीट्स, शैली के 'रोमान्स' की छाया का सूत्रपात हुआ। अंग्रेजी की इस कल्पित छाया ने आजकल हमारे साहित्य को बुरी तरह ढक लिया है। इसका प्रभाव पं० श्रीधर पाठक और लाला सीतारामजी के शुभ उद्देश्य से प्रारम्भ हुआ था। किन्तु बाद में हम निम्नदेश्य नकल करते चले गये।

स्कूल में पढ़ी हुई अंग्रेजी काव्य की निम्नलिखित पंक्तियाँ अभी तक हमारे हृदय-पटल पर प्रभाव जमाये हुए हैं—

'Tell me not in mournful numbers
Life is but an empty dream'

श्री महादेवी वर्मा ने बड़ी सुन्दरता से यही भाव निम्नलिखित पंक्तियों में सजाकर रख दिया है।

अन न कह जग रिक्त है यह
पक ही से सिम्त है यह
देख तो रज में अचंचल
स्वर्ग का युवराज,
तेरे अश्रु से अभिसिक्त है यह

और पं० सुमित्रानन्दन पंत की तो बात ही निराली है। उसमें स्थान-स्थान पर अंग्रेजी कवियों का भावापहरण या भाव साम्य दिखाई पड़ता है। 'शाम्या' में फूलों के नाम तक 'अंग्रेजी' के लिखे गये हैं। 'युगान्त' में सन्ध्या का चित्र कितना पूर्ण बना दिया है। लिखते हैं—

बॉसों का झुरमुट
संध्या का झुटपुट
ह चहक रहीं चिड़ियों
टी वी टी टुट टुट

इन पंक्तियों की प्रशंसा करते हुए प्रो० नगेन्द्र ने लिखा है 'संध्या की समस्त दिगन्तव्यापिनी शोभा का चित्रण न करके कवि ने केवल दो बातें ही दिखलाई हैं—'संध्या का झुटपुट' और बासों का झुरमुट' जिसमें चिड़ियों 'टी वी टी टुट टुट कर रही हैं। इन्हीं दो तत्वों ने समस्त वातावरण उपस्थित कर दिया है ॥'

यह 'अंग्रेजी' वातावरण है या भारतीय? 'चीं चीं चीं' करके चहकने वाली भारतीय चिड़ियों अब शायद अंग्रेजी बोलना ही पसन्द करने लगी है। जौन क्लेयर (John Clare) की दो पंक्तियाँ तो देखिये—

Of everything that stirs she dreameth wrong
And pipes her 'tweet-tut' fears the whole day
long.

विदेशी साहित्य को विधिवन् अध्ययन करके उसकी अमूल्य निधियों से अपने साहित्य को सजाने में हम कोई दोष नहीं समझते। किन्तु रूसी जर्मन, फ्रेंच सरीखे सुन्दर साहित्य का कुछ न लेकर केवल अपने 'शासक' के साहित्य की नकल करना न तो अपने साहित्य के लिये ही श्रेयस्कर हुआ और न द्विवेदी युग के महारथियों की ऐसी इच्छा ही थी। अपनी देशी परम्परा छोड़ कर विदेशी सत्ता के साहित्य के पीछे पड जाने की भावना से साहित्य का अत्यन्त अहित हुआ करता है। प्रसिद्ध जर्मन कवि शिल्लर (Schiller) ने एक बार कहा था कि 'अपनी प्यारी पितृभूमि की प्रिय परम्परा को कभी मत छोड़ना तुम्हारी शक्ति की मजबूत जड़ें तो यही हैं'। आधुनिक डेनमार्क के प्रसिद्ध कवि जेनसन

(Johannes V. Jensen) ने विश्व के श्रेष्ठ कवियों की नकल करने में अपने कई वर्ष नष्ट किये। अन्त में वे भी इसी परिणाम पर पहुँचे कि अपने देश की परम्परा पर दृढ़ रहते हुए ही विश्व-साहित्य का सृजन किया जा सकता है। प्रसन्नता यह है कि शब्दों के वाज्जाल और अस्वाभाविक कपोल कल्पना को छोड़ कर हमारे छायावादी कवि भी वापिस लौट रहे हैं।

यह सब लिखने का हमारा तात्पर्य केवल यह दिखलाने का है कि छायावादी युग कोई स्वतन्त्र युग नहीं था। अंग्रेजी साहित्य से प्रभावित होकर कई कवि और लेखक, अंग्रेजी ग्रन्थों का अनुवाद गद्य और पद्य में करने लगे थे। जो कवि कुछ काल के अनन्तर 'रोमान्टिक युग' के कवियों की नकल हिन्दी में करने लगे, उन्हें हम 'छायावादी' कहने लगे। तेज धारा में उठते बुदबुदों की यदि कोई स्वतन्त्र सत्ता मानी जा सकती है तो 'छायावादी युग' की भी स्वतन्त्र सत्ता मानने में आपत्ति नहीं है। किन्तु यह कहना नितान्त निराधार है कि छायावाद' द्विवेदी-युग के विरुद्ध प्रतिक्रिया के रूप में आया था। राष्ट्र-निर्माण युग के विरुद्ध प्रतिक्रिया कैसी ?

खड़ीबोली में मार्दव लाने का श्रेय छायावादी कवियों को दिया जाता है। कुछ अंश में यह ठीक भी है। किन्तु इससे अधिक श्रेय श्री हरिऔधजी के 'प्रियप्रवास' और ठाकुर गुरुभक्तसिंहजी की 'नूरजहाँ' को मिलना चाहिए। अवश्य छायावादी कविता में कुछ शृङ्गार का यह वर्णन अधिकतर कल्पना और भावुकता के व्यायाम के लिए हुआ है। सुख-संभोग की प्रवृत्ति पुरुष में न दिखाकर प्रकृति के ही विभिन्न अङ्गों में दिखाकर आत्म-संतोष करने की एक परिपाटी चल पड़ी। स्त्री पुरुष के आलिंगन न दिखाकर शेफाली कुंज के नीचे चाँदनी और अधकार का आलिंगन दिखाना रुचि कर प्रतीत हुआ। नायक और नायिका के प्रेम परिणय के स्थान में 'जुही की कली' और 'पवन' की केलि दिखाना अभीष्ट समझा गया।

निर्दय उस नायक ने
 निपट निठुगई की
 कि भोंकों की झड़ियों से
 सुन्दर सुकुमार देह सारी झकझोर डाली,
 मसल दिये गोरे कपाल गोल ,
 चौक पड़ी युवती—
 चकित चितवन निज चारों ओर फेर,
 हेर प्यारे को सेज पास,
 नम्रमुख हँसी-खिल',
 खेल रग, प्यारे सग ।

‘निरालाजी’ की उपरोक्त पक्तियाँ सुन्दर होते हुए भी हृदय-
 स्पर्शी नहीं हैं। इलाचन्द्रजी जोशी की ‘विजनवती’ का शृङ्गार भी
 ऐसा ही है।

कोई उसको जघा में बैठाकर
 घन क्वचित केशों को देती सुइला
 इस मिस से मुखस्पर्श का सुख पाकर
 अपना मन किंचित लेती थी बरला
 सरस लास से कोई मृदु मुग्धभाव
 भ्रुकुट धनुष-पर लोचन वाण चढ़ाती
 अपने ही हिय की तृष्णा उरसा कर
 अपना ही मनानल हाथ बताती ।।

यह सब कल्पना का व्यायाम, दिमागी कसरत ही तो है।
 छायावादी अतीन्द्रिय शृङ्गार कितना ही सुन्दर हो, हृदय के कोने
 कोने में नहीं पहुँच सकता। पतंजली का एक गीत ‘भावी पत्नी के
 प्रति’ बड़ा सुन्दर है। परन्तु अन्त तक पहुँचते-पहुँचते, धुंधले,
 कुहराच्छन्न रहस्यमय लोक में उसका सौन्दर्य ही विलीन हो गया

है। न जाने कितने सुन्दर गीतों का यही अन्त श्री माखनलालजी चतुर्वेदी की 'हिम किरीटनी' में भी पाया जाता है ॥

नारी के प्रति स्वाभाविक आसक्ति होते हुए भी "द्विवेदी-युग-कालीन-शृङ्गार की उपेक्षा" का ही यह प्रभाव अभी तक चला आ रहा था ॥ नारी के शारीरिक सौन्दर्य एवं इन्द्रियजन्य शृङ्गार और वासना प्रेम-का वर्णन करने का साहस कवियों में नहीं रहा था। अतीन्द्रिय शृङ्गार की भोंकी दिखाकर आत्म-सन्तोष की परिपाटी चल पड़ी थी।

वास्तव में हृदय के भावों को व्यक्त करने में साहस, सच्चाई और ईमानदारी की अत्यधिक आवश्यकता होती है। जहाँ इन गुणों का अभाव होता है वहीं कविता कृत्रिम, भीरु, भारी भरकम एवं अस्वाभाविक हो जाती है। हृदय दबाकर लिखने वालों की कविता में न तो तन्मयता आ सकती है और न शक्ति ही। छायावादी कविता अधिकतर इसी प्रकार की है जिसको पढ़कर एवं सुनकर पाठक एवं श्रोता दोनों ही थक जाते हैं।

'अंचल' और 'बचन' दोनों इन्हीं कवियों की छाया में बड़े हैं जिन्हें हम आज छायावादी कहते हैं किन्तु दोनों ने कालान्तर में इस परिपाटी को तोड़कर अपने-अपने स्वतंत्र मार्ग निश्चित कर लिये।

'मधुबाला' 'मधुशाला' के अनन्तर 'निशा निमंत्रण' 'आकुल अन्तर' एवं 'सतरंगिणी' में बचन ने तो फिर कुछ-कुछ छायावाद की शरण ले ली है।

'अंचल' की 'अपराजिता' के कई गीत धूमिल, अस्पष्ट, एवं रहस्य-लोक में विचरने वाले हैं किन्तु जैसे-जैसे समझ आती गईं कवि इस तथ्य को स्वीकार करना गया कि यदि शृङ्गार का वर्णन ही करना है तो न तो राधाकृष्ण के प्रेम का शृङ्गार हृदयग्राही हो सकता है और न प्रकृति के प्रतीकों के पारम्परिक प्रेम का ॥ यही तथ्य स्वीकार करके 'अंचल' ने इन्द्रियजन्य शृङ्गार की रचना प्रारम्भ

की थी और वह कविता यौवनोन्माद में हृदय खोल कर लिखी गई है। इसीलिए उनकी कविता में स्वाभाविकता बढ़ती चली गई है और सौन्दर्य-वासना से ओत प्रोत कविता अत्यन्त मोहक एवं मधुर होती चली जा रही है।

साहित्य में, चंचल, वृद्ध एवं गभीर युवक दोनों ही हास्यास्पद माने जाते हैं। 'अचल' शृङ्गारी रचना छोड़कर यदि रहस्यवाद, छायावाद एवं वेदान्त पर रचना करते तो वह कविता इतनी स्वाभाविक एवं मनमोहक न होकर हास्यास्पद एवं नीरस ही होती। जो भाव हृदय में उत्पन्न न होकर केवल मस्तिष्क में उत्पन्न होते हैं उन भावों को भाषा में व्यक्त करने से स्वाभाविकता आ ही कैसे सकती है ?

अंग्रेजी कवि कीट्स ने एक स्थान पर लिखा था कि "मस्तिष्क का धर्मेशास्त्र हृदय ही है" (Heart is the mind's Bible) इस वाक्य में कविता की शक्ति का रहस्य बड़ी सुगमता से समझाया गया है। आधुनिक मनोविज्ञान में 'मस्तिष्क' चेतनावस्था है, 'हृदय' अचेतनावस्था माना गया है। कीट्स का तात्पर्य यह है कि चेतन ज्ञान का रख, अचेतनावस्था के भावों के प्रति, घृणा का न होकर सम्मान का होना चाहिए, समालोचनात्मक निर्णय का न होकर आदर एवं श्रद्धा का होना चाहिए। तात्कालिक एवं अर्बौद्धिक अनुभव, आसक्ति, अनुराग, आवेग, एवं सहज ज्ञान के प्रति मस्तिष्क की पूर्णभक्ति दिखानी आवश्यक है। दूसरे शब्दों में, यह कहना अनुचित न होगा कि सच्चाई और ईमानदारी के साथ हृदय के भावों को भाषा में व्यक्त कर लेना ही मस्तिष्क का एकमात्र कर्तव्य है।

'अचल' ने इस तथ्य को भली भाँति समझा है और इसीलिए शृङ्गारी कविता में उसे आशातीत सफलता मिली है। वास्तव में, आधुनिक युग में, 'अचल' अपने प्रकार का एकमात्र कवि है। अवश्य, उसकी शृङ्गारी कविताएँ हिन्दी काव्य में स्थायी निधि

रहेगी। रीतिकालीन शृङ्गार से 'अंचल' का शृङ्गार सर्वथा भिन्न है। 'अंचल' का शृङ्गार अत्यन्त स्वाभाविक, हृदय से निकला हुआ एवं हृदयग्राही है। कारण यह है कि अचल स्वभाव से ही प्रमी काव्य है। नारी को 'शरवती चित्रन' दिखाई पड़ते ही कवि का सम्पूर्ण अन्तर ओर बाह्य पुनर्कृत हो उठता है और वह गुनगुनाने लगता है:—

उतर आई हृदय पर बयो
तुम्हारी शर्मतो चितवन ?
परुड़ पतवार मन की चल
पड़ा मॉझी लहर खाता,
पड़ी डूबी अतल में नाव
कप को भग्न अज्ञाता।
मुझे ग्रस जात, केवल गा रहा
प्रति रोम पुलककुल
उठे हैं बोल तर की एरु
डाली पर सहम बुलबुल ॥

बहु नारी सौन्दर्य को वर्षों देखते-देखते भी नहीं थकता।
कहने लगता है:—

ठहर जाओ घड़ी भर, ओर
तुमको देख ले आँखें।
तुम्हारे रूप का सित आवरण
कितना मुझे शीतल
तुम्हारी कंठ की मधुसूतरी
जलधार सी चंचल,
तुम्हारे चितवनो की छाह
मेरी आत्मा उज्ज्वल,

उलझती फड़फड़ाती प्राण-पंछी की तरफ पागें ।
ठहर जाओ घड़ी भर और, तुमको देखलें आँखें ॥

‘करील’ में तो अचल की कई विरह-कविताएँ अत्यन्त मार्मिक हो गई हैं। वैयक्तिक अनुभूति की छाप अत्यन्त गहरी और हृदय-द्रावक बन गई है। रह रह कर वह चिल्ला उठता है कि फिर वही पुरानी बात मेरे हृदय को मथे डाल रही है, मुझे बार-बार बीछी की तरह डक मारती चली जाती है —

आज ओरे कवि । धधकती है वही आह्वान-वाणी ।
शून्य हियतल में कहाँ से जग उठी गाथा पुरानी ॥
फिर विकल सपने उड़ाती भी सजन की याद आई ।
फिर पिपासाकुल हगों ने उलवसित तृष्णा लुटाई ॥
दूर की सगिनि ! अचंचल मृक करदो यह समर्पण ।
ओ विहगिनि ! शून्यता में अत्र न हो अनुभूति दशन ॥

छन्द पढ़ने पर पाठक के हृदय में प्रत्यक्ष अनुभूति ‘दशन’ होने लगता है। फिर ‘दूर की सगिनि’ का तो न जाने क्या हाल होता होगा ॥ उससे तो कवि यही निवेदन करता है कि ‘यदि वह भूल राके तो बड़ा अच्छा होगा, वियोग के दुख को समय ही भुला देता है। विछुड़ने के बाद सभी वियोगवह्नि को भूल जाते हैं। प्रकृति का यही नियम है। तुम्हें भी इसमें सुख मिले तो अवश्य भूल जाना’। ‘अचल’ की यह कविता पाठक के हृदय में बरबस सम-वेदना का ऐसा स्रोत पैदा कर देती है जो कविता पढ़ लेने के बहुत देर बाद भी चलता रहता है। सारा वातावरण ही करुण रस से ओत-प्रोत हो जाता है।

× × × ×

यदि ‘अचल’ अपनी मर्यादा समझ कर अनुभव-जन्य विरह, सौंदर्योपासना एवं वासना प्रेम की कविताओं तक ही सीमित

रहते तो उनकी कविताएँ वर्तमान युग में अद्वितीय मानी जाती। किन्तु इस युवक कवि का युगधर्म की ओर आकर्षित होना स्वाभाविक था। वही पुराने प्रेम की बातें इस आर्थिक वैषम्य एवं शोषण के अत्याचारी युग में—कहाँ तक तृप्ति दे सकती थीं? पीड़ित मानव समाज के प्रति सहानुभूति दिखाना इस युवक कवि को इसीलिये आवश्यक हो गया। 'अंचल' ने लिखा—

आज किस अन्तर्मुखी गतिहीनता में बद्ध कविगण ?
क्या कुरेदा ही करेंगे खोलले अपने सड़े घण ?
मूक तृण-तृण से द्रवित संवेदना की टास पाते
किन्तु छिछली ठठरिया की ओर उनके दृग न जाते
चाहता मैं वस्तु के विश्वास की नींवें हिलाकर
खोलना उनकी अगति-मूलक कला की पोल जर्जर

किसी की पोल खोलने में, बिना व्यंग के, हृदय पर कोई चोट नहीं पड़ती। बिना चोट के, ऐसी रचनाएँ हृदयग्राही नहीं हो सकती। किन्तु 'अंचल' की प्रगतिवादी कविताएँ सिद्धान्त-विवेचन से अधिक दूर नहीं जा सकीं—

गूँज रहे मेरे कानों में
जन जागृति के अभिनव स्वर
दौड़ गई मेरे प्राणों पर
ध्रम सत्ता की नई लहर
मैं कहता हूँ—वग-चेतना
युग की प्रबल चुनौती है
युग युग के विकास की
विश्वासों की सक्ती मनाती है।

इस पद में नये युग की वस्तुस्थिति के साधारण वर्णन के अतिरिक्त और कोई तथ्य ऐसा नहीं है जिससे हृदय पर कोई भी प्रभाव उत्पन्न हो सके।

नया समाग बनता है
नये आधार जितके सच,
खड़ा ललकारता ईमान
मेरा, क्यों रुकूँगा तब ?
नये युग की सजी वेदा,
नडा दूँ आज अपना सच,
मिलादूँ तार मन का, क्रांति
के जलते बमों से अच।
पड़ा मैं बन्द जीवन मे
सुम्मे बाहर निकलने दो ॥

उपरोक्त पद्य में कवि की कोरी आकांक्षा का ही आभास मिल पाता है। बात यह है कि जब तक कवि ने आर्थिक शोषण का अथवा आर्थिक वैषम्य से उत्पन्न अत्याचार का स्वयं अनुभव नहीं किया हो तब तक कोरे सिद्धान्त का विवेचन अथवा कोरी वस्तु-स्थिति का वर्णन रोचक नहीं हो सकता। ऐसी कविता वही हृदय-प्राप्ति हो सकती है जिसमें कहीं भी "आर्थिक वैषम्य" का नाम न आते हुए भी कुछ वास्तविक दृश्य ऐसे बतलाये गये हों जिनको पढ़ लेने पर पाठक के हृदय पर गहरा प्रभाव उत्पन्न होता हो कि संसार में शोषण और अत्याचार वास्तव में बहुत ही बढ गथा है और वह आर्थिक वैषम्य का ही परिणाम है। "आर्थिक वैषम्य" एवं 'शोषण' का नाम लेकर उनकी बार-बार दुहाई दे देकर उन्हें कोसते रहना तो गद्य मात्र है कविता नहीं।

'अंचल' स्वभाव से ही नारी-प्रेमी और शुद्ध शृङ्गारी कवि हैं। 'शोषण' और 'शोषित' के झगड़ों से उनका हृदय बहुत दूर प्रतीत होता है। इसीलिये जहाँ शृङ्गारी कविताएँ अत्यन्त स्वाभाविक प्रतीत होती हैं वहाँ प्रगतिवादी कविताओं में अस्वाभाविकता अलग दृष्टिगोचर होती है। मालूम यह होता है किसान और

मजदूर के सुख दुःख का तो कवि को किंचित् भी अनुभव नहीं है, किन्तु केवल युग धर्म के नाते वह उनसे कोरी समवेदना प्रकट कर रहा है। जहाँ वह स्वयं 'मजदूर' का बाना धारण करके अपने दुःख और दीन अवस्था का वर्णन करने लगता है वहाँ कविता कृत्रिमता से बुरी तरह दब गई है। जहाँ थक, थकाये दीन क्षीण श्रमिक बनकर भी वह 'फेशनेबुल' आधुनिक ललनाओं की सौन्दर्योपासना के गीत गाने लगा है वहाँ कविताएँ नीरस और फीकी ही नहीं अत्यन्त हास्यास्पद भी हो गई हैं।

वास्तव में मजदूर न होते हुए भी कवि जब मजदूर बनकर अपनी दुःख गाथा सुनाने लगता है तो वह अरण्य रोदन सा ही प्रतीत होता है। जो वस्तु नहीं है उसका अस्तित्व किसी न किसी प्रकार बतलाना साहित्यिक धृष्टता नहीं तो क्या है? कृत्रिमता प्रभावोत्पादक कैसे हो सकती है? कवियों को यह बात मालूम होनी चाहिये कि 'कविता' 'वकालत' के क्षेत्र से बहुत दूर है। एक दूसरे से असम्बन्धित चीज़ हैं। 'करील' का एक गीत इस सम्बन्ध में ध्यान देने योग्य है लिखते हैं —

शाम को

सिविल लाइन्स की सड़कों पर चली जा रही

आधुनिकों की सुरम्य टोली यह।

गाल लाल, अबर लाल, और दसा नख लाल,

भूँगे के देश की रंगीली जगों तितलियों।

एक एक शत शत शमा का प्रकाश ले,

जाली चर्ली काप्रदेन की ये भगिनियाँ।

दिन भर का थका श्रमजीवी मैं

काम पर से आ रहा

अपने स्वर्ग और जागरूक युग चेतन्य—

के प्रति सजग विकासोन्मुख मजदूर में।

देवी अमृतोप मेरे जीवन की प्रेरक शक्ति ।
 किन्तु ये नमक की पुतलियाँ,
 पैदा करती रक्त म
 केसी रस भरी भनभनाइट एर,
 कुछ कुछ विजली के 'शाक' सी

उपरोक्त पद्य में, थके हुए श्रमिक के मानसिक क्रिया विधान पर बिलकुल ध्यान नहीं दिया गया । पाश्चात्य सभ्यता में पली हुई 'फैशनेबिल' आधुनिक ललनाएँ अंग्रेजी पढ़े हुए भावुक और सौन्दर्योपासक कवि का ध्यान भले ही आकर्षित कर सकें, किन्तु यह धारणा सही नहीं है कि उस 'फैशन' में ऐसा सार्वभौमिक एवं सर्वकालीन सौन्दर्य होगा जो थके हुए अशिक्षित भारतीय श्रमिक के रक्त में भी भनभनाइट पैदा कर सकेगा । ऋणग्रस्त, अशिक्षित एवं रूढ़ियों में पला हुआ अधविश्वासी मजदूर इस पाश्चात्य सभ्यता के वातावरण को देखकर या तो सहसा चौंकेगा अथवा उसे घृणा या उपेक्षा की दृष्टि से ही देखेगा । वास्तव में, उपरोक्त पद्य में, आधुनिक श्रमिक के मनोवेगों का किंचित् भी यथार्थ चित्रण नहीं हो पाया । इसका एक मात्र कारण यह है कि कवि ने स्वयं अपने यौवनोन्माद से प्रभावित मनोवेग को, परिश्रम से थके हुए मजदूर का ही मनोवेग मान लिया है । 'अंचल' की रचनाओं में ऐसे नीरस और शुष्क गीत भी यत्र-तत्र बिखरे हुए मिलते हैं । ऐसे पद्यों को हटा देने के बाद केवल शृङ्गार और प्रेम के गीतों में जो सरसता और स्वाभाविकता, मादकता एवं माधुर्य का सुन्दर सम्मिश्रण है वह हिन्दी साहित्य में अवश्य अद्वितीय है ।

(३)

प्रगतिवाद का स्वरूप और कवि 'अंचल'

हिन्दी में प्रगतिवाद का अभी शैशव चल रहा है । उसका स्वरूप अभी तक अस्पष्ट है । प्रारम्भ में ही वह राजनीतिक बितंडावाद में

उलझ गया है। १९४२ के अनन्तर जो कांग्रेस और कम्यूनिस्टों का मतभेद हुआ, प्रगतिवाद उसका शिकार बन बैठा है। साहित्य में मार्क्सवाद और गाँधीवाद के अखाड़े अलग-अलग कायम हो रहे हैं। एक दूसरे को घृणा की दृष्टि से देख रहे हैं—एक दूसरे की उपेक्षा कर रहे हैं। परन्तु दोनों 'प्रगतिवादी साहित्य' का अहित कर रहे हैं। प्रगतिवाद से तात्पर्य जनवाद अथवा समाजवाद से है। 'आर्थिक वैषम्य को हटाकर, समान रूप से धन के नियमित वितरण से समाज का पुनर्निर्माण करना' समाजवाद का प्रमुख उद्देश्य है। ससार में जैसा आर्थिक वैषम्य आज दिखाई दे रहा है वैसा कभी न था। आज एक के पास करोड़ों रुपया है और करोड़ों के पास एक रुपया भी नहीं, खाने को दाने भी नहीं हैं। इस समस्या के सुलझाने के दो ही मार्ग हैं। एक तो वह प्राचीन पद्धति, जो इस बात पर जोर देती है कि प्रत्येक मनुष्य अपनी अपनी आवश्यकताओं को कम करे, सभी मनुष्यों की उचित सहायता करना अपना कर्त्तव्य समझे, जो धनी हैं वह धन का बहुत भाग दान पुण्य में या धार्मिक संस्थाओं में लगावे। इस्लाम का यह आदेश कि हर एक इन्सान अपनी आमदनी का दशाश खैरात में दे, जिसको लेकर राज्य गरीब जनता का उचित प्रबन्ध करे—प्राचीन पद्धति का ही अंग है। वेदान्त का यह आदेश कि सब जीवों को अपना भाई माना जाय और प्रत्येक मनुष्य अपना अपना कर्त्तव्य—बिना फल की अभिलाषा के—पालन करे, इसी प्राचीन पद्धति का अंग है जिसकी नींव पर गाँधीवाद का प्रासाद खड़ा किया गया है। इसमें सन्देह नहीं कि सारा ससार यदि चरखा कातने लगे, और ससार का प्रत्येक जन अपनी आवश्यकताओं को कम करके अपने पड़ोसियों का दुःख बढ़ाने लगे, तो विश्व-शान्ति बड़ी सुगमता से स्थायी हो जाय, किन्तु यह बात व्यावहारिक नहीं मालूम होती। मनुष्य का स्वभाव स्वार्थी है। वह स्वेच्छाचारी भी है। अपने थोड़े से सुख के लिए वह बहुतों का अहित किया करता

है। जब तक मनुष्य-स्वभाव नहीं बदला जाता, गांधीवाद सारे जन-समाज में अधिक सफल नहीं हो सकता। गांधीवाद वहीं सफल हो सकता है जहाँ के समाज का नैतिक स्तर बहुत ऊँचा हो, जहाँ परोपकार की भावना हो, जहाँ जनता के हृदय में अन्ध-विश्वास न होकर धर्म का अति उज्ज्वल रूप विद्यमान हो। जहाँ ऐसा नहीं है वहाँ गांधीवाद के पनपने में बहुत समय की आवश्यकता है। भारत के अशिक्षित वातावरण में भी, राजनीतिक एवं सामाजिक क्षेत्र में भी, गांधीवाद ने जो सफलता प्राप्त की है वह वास्तव में एक आश्चर्य है। किन्तु आर्थिक वैषम्य मिटाने में सफलता के अभी तक कोई लक्षण दिखाई नहीं दिये—न कोई ऐसी योजना ही बताई गई है जिससे निरुद्ध भविष्य में इस वैषम्य के मिट जाने की संभावना हो सके। फिर भी यह प्राचीन भारतीय परंपराओं के अनुकूल है और इसीलिए इससे अधिक आशा की जाती है।

दूसरी पद्धति आधुनिक पद्धति है। वैज्ञानिक आविष्कारों के द्वारा जब औद्योगिक विप्लव के बाद 'मशीन' युग स्थापित हुआ तब यूरोप में प्रथम-प्रथम आर्थिक वैषम्य ने विकट रूप धारण किया था। एक मशीन लगाकर कारखाना खोलनेवाला लाखों रुपया साल में कमा लेता था और उस कारखाने में काम करनेवाले लाखों मनुष्य भूखों मरते और उनके श्रम का साधारण मूल्य भी उन्हें नहीं मिलता था। 'कार्ल मार्क्स' ने गम्भीर चिन्तन करके आर्थिक वैषम्य मिटाने की जो पद्धति निकाली उसको समाजवाद या 'कम्यूनिज्म' नाम दिया गया। वास्तव में यह 'वैज्ञानिक' पद्धति है। इसका यह तात्पर्य नहीं कि गांधीवाद अवैज्ञानिक है। अवश्य इतना कहने को हम विवश हैं कि जहाँ गांधीवाद का हृदय से सम्बन्ध अधिक है वहाँ कार्ल मार्क्स का अधिक सम्बन्ध मस्तिष्क से है। इतिहास पढ़कर मार्क्स इस नतीजे पर पहुँचा कि यह सारा संसार प्रारम्भ से ही धन पर चला है, धन ही संसार के कष्टों का एक मात्र कारण है। जितनी भी लड़ाइयाँ हुईं उनकी जड़ में आर्थिक

लाभ का प्रश्न ही था, दीन-दरिद्र की कथा का न वर्णन करके इतिहास ने ऐश्वर्यशाली राजाओं की कथाएँ ही वर्णित की हैं। राजनीतिक, सामाजिक, मानसिक, नैतिक या आध्यात्मिक सिद्धान्तों का निश्चय भी समय-समय पर धन की उत्पत्ति द्वारा ही हुआ है, जनता के परस्पर भगड़े भी 'धन' के कारण ही हुए हैं, इसलिए इस 'धन' पर ही कुठाराघात किया जाय। व्यक्तिगत संपत्ति एक कलंक है जिसको समाप्त कर दिया जाय, व्यक्तिगत संपत्ति नष्ट होने पर ही शारीरिक परिश्रम का मूल्य उचित लगाया जा सकेगा, शारीरिक परिश्रम का सस्ते-से-सस्ते दामों खरीदा जाना असंभव हो जायगा, सभी संपत्ति समाज की हो जायगी और धनी-गरीब का भेद-भाव मिट जायगा। मार्क्स कहता है कि ससार में प्रारम्भ से ही दो वर्ग रहे हैं—एक पूँजीपति, दूसरा प्रौलीतेरियत (मजदूर) इन दोनों का संघर्ष प्रारम्भ से ही चला आ रहा है, किन्तु उन दिनों धर्म और अध्यात्मवाद की गड़बड़ में इस ओर अधिक ध्यान नहीं जाता था। भौतिकवाद के युग में यह संघर्ष प्रकाश में आ चुका है। व्यक्तिगत संपत्ति नष्ट होते ही यह संघर्ष बन्द हो जायगा। सक्षेपत यही मार्क्सवाद है। समाज की एकता एवं समाज के भीतर समानता इसके प्रमुख सिद्धान्त हैं। रूस में मार्क्सवाद अस्सी प्रतिशत कार्य रूप में परिणत हो चुका है और अन्य देशों में भी रूस की कार्य-प्रणाली की नकल करने का प्रयत्न किया जा रहा है। द्वितीय महायुद्ध के अनन्तर, रूस की शक्ति बढ़ जाने से, अवश्य ही संघवाद (Communism) दूसरे देशों में भी पैर जमाने में सफल होगा—ऐसी धारणा प्रमुख राजनीतिज्ञों की है। स्वार्थ को परमार्थ में परिणत करने में तथा गरीब और दरिद्रनारायण को ऊँचा उठाने के उद्देश्यों में गांधीवाद और मार्क्सवाद में कोई अन्तर नहीं है—दोनों एक ही हैं। हाँ, समाज के पुनर्निर्माण के सम्बन्ध में दोनों की नीति एवं प्रणाली में महान् अन्तर अवश्य है। भारतवर्ष में कौन अधिक सफल हो सकेगा ? यह प्रश्न राजनीति का है, साहित्य का नहीं।

यहाँ पर प्रश्न हमारे सम्मुख केवल यह है कि प्रगतिवादी साहित्य का आधार गाँधीवाद होना चाहिए या मार्क्सवाद ? उस साहित्य का निर्माण किस प्रकार होना चाहिए ? वर्तमान प्रगतिवादी साहित्य का रूप ठीक है या नहीं ? और अगर ठीक है तो उस साहित्य में आधुनिक कविताओं का स्थान क्या है ?

जब दोनों 'वादों' का मुख्य उद्देश्य आर्थिक वैषम्य को हटाना ही है और जब दोनों में दरिद्रनारायण की स्थिति को ऊँचा उठा कर समाज में समानता का भाव प्रतिष्ठित करना समीचीन समझा गया है, तब तो प्रगतिवादी साहित्य के आधार दोनों हो सकते हैं। 'अकबर' साहब ने लिखा है -- 'हकीम और वैद्य एक सौ हैं, अगर तसलीस अच्छी हो। हमें मेहनत से है मतलब, बन-फशा हो कि तुलसी हो।' जिनका दृढ़ विश्वास सगवाद में है उनको भी यह बात तो माननी पड़ेगी कि उसका रूप स्वतन्त्र देश में जैसा हुआ करता है, परतन्त्र देश में जैसा ही स्वरूप प्राप्त करने का मार्ग सर्वथा भिन्न प्रकार का होता है। सवे राष्ट्रीयता की भावना प्रजातन्त्र में ही हो सकती है। जहाँ वैयक्तिक स्वतन्त्रता नहीं है, छापेखाने की स्वतन्त्रता नहीं है, वहाँ समानता या आर्थिक प्रजातन्त्र के भान प्रजा में फैलाये भी कैसे जा सकते हैं ? इसीलिए अपनी पुस्तक 'मार्क्सवाद और राष्ट्रीय प्रश्न' में स्तालिन ने भी स्विटजरलैंड और अमेरिका की 'डेमोक्रेसी' की प्रशंसा की है। विदेशी शासन में स्वतन्त्र विचारों पर ही कुठाराघात किया जाता है, इसी लिए मार्क्सवादियों को प्रथम-प्रथम राष्ट्रीयता एवं राजनीतिक प्रजातन्त्र के प्रयत्न में सहायता देना आवश्यक हो जाता है। वास्तव में, राष्ट्रीयता एवं मार्क्सवाद का मार्ग, परतन्त्र देश में एक बड़ी सीमा तक, इतना मिला-जुला होता है कि दोनों को अलग-अलग करना असंभव हुआ करता है। जहाँ मार्क्सवाद यह चाहता है कि आर्थिक वैषम्य बिलकुल हटा दिया जाय, वहाँ राष्ट्रीय भावना भी इस ओर ध्यान दिलाती है कि अत्यन्त दरिद्रता सदा ही राष्ट्र

के नैतिक पतन का कारण होती है—अतएव राष्ट्र के प्रत्येक मनुष्य को इतना साधन अवश्य मिल जाना चाहिए कि वह अपने कुटुम्ब का भरण पोषण कर ले—शिक्षा का भी सबको समान अधिकार मिलना चाहिए और शिक्षित मनुष्य को शारीरिक परिश्रम का मूल्य ज्ञात होना चाहिए। पर्याप्त वेतन ए। पर्याप्त शिक्षा के प्रश्न राजनीतिक समानता की ओर अग्रसर करते हैं। नागरिकता, वोट देने में समान अधिकार, राजकार्य में समान अवसर, सदा ही सामाजिक समानता की ओर ले जाते हैं। छुआछूत, जाति-पंति, भेद भाव, कठमुल्लापन एवं कट्टरपंथ, अधविश्वास, रुढ़ियाँ और ढकोसले—राष्ट्रीयता के विकास में रोड़े होते हैं, और प्रत्येक राष्ट्रीय सरकार इनका मूलोच्छेदन करने का भरसक प्रयत्न किया करती है। वैयक्तिक स्वतंत्रता एवं समानता की भावना क्रियान्वित हो जाने पर आर्थिक समानता प्रजा के हृदय में स्वतः ही आया करती है। बड़े-बड़े उद्योगों पर राज्य अपना अधिकार करने लगता है और धीरे-धीरे आर्थिक समानता अच्छी जड़ें जमाकर समाजवाद और फिर राक्षवाद या मार्क्सवाद की ओर आकर्षित किया करती है। वास्तव में, वर्गवाद तक पहुँचने में राष्ट्रीय स्वतंत्रता प्रथम सीढ़ी है। बिना राष्ट्रीय स्वतंत्रता के, न तो देश में शिक्षा-प्रचार हो सकता है, न भेद भाव एवं अध-विश्वास मिट सकता है। श्रमजीवियों की अवस्था सुधारने, उनके जीवन के स्तर को ऊँचा उठाने और उनकी कार्य शीलता में वृद्धि करने के लिए श्रम-सम्बन्धी कानून ठीक ठीक केवल राष्ट्रीय सरकार ही बना सकती है। उसके बाद सघवाद का प्रचार अत्यन्त सुगम हो जाता है। बिना राष्ट्रीय स्वतंत्रता के, अन्तर्राष्ट्रीय बनना—कोरा स्वप्न और कपोल-कल्पना है, उसमें कोई तथ्य नहीं है।

राष्ट्रीयता या देश-भक्ति में जो भय है उसे भी समझ लेना चाहिए। देशभक्ति की प्रबल लहर जब-जब आया करती है, तब-तब श्रमजीवियों को लाभ न होकर सारा लाभ पूँजीपतियों को

या उनके सहायक मध्यवर्ग को होता है। देशभक्ति का एक नशा हुआ करता है। भोली प्रजा उस नशे में भला-बुरा भूल जाती है। स्वार्थी पूँजीपति और मध्यवर्ग वाले अपने स्वार्थों को साधना भली-भौति जानते हैं। देशभक्त के देशभक्त और लाभ का लाभ। 'उधर श्रमजीवी अपनी नि स्वार्थे भक्ति में मारे जाते हैं।' इंग्लैंड और अमेरिका के पूँजीपतियों ने दोनों महायुद्धों में जो करोड़ों रुपया छलबल से कमाया वह किसी से छिपा नहीं है। किन्तु श्रमिक वर्ग को उसके अनुपात से सौवों क्या हजारवों भाग भी न मिल पाया ! स्वदेशी की लहर ने भारत की कितनी मिलों के मालिकों को असख्य द्रव्य इलाया, किन्तु श्रमजीवी को क्या मिला ? वर्तमान स्वदेशी सरकार एवं प्रान्तीय सरकारों में पूँजीपति एवं मध्यवर्ग का बोलबाला प्रत्यक्ष दिखाई पड़ रहा है। पत्रकार-क्षेत्र में भी पूँजीपतियों के एकाधिपत्य के प्रयत्न वैयक्तिक स्वतंत्रता पर ही कुठाराघात करना चाहते हैं। वास्तव में, ऐसी देशभक्ति, प्रगतिवादी साहित्य की आधारशिला नहीं बन सकती। विदेशी शासन को हटाकर अब हमारा ध्यान आर्थिक वैषम्य की ओर रहना चाहिए। प्रगतिवाद का वास्तविक लक्ष्य इस आर्थिक वैषम्य को हटाना ही है। किन्तु इस प्रगतिवाद की पृष्ठभूमि हमारा देश ही हो सकता है, कोई दूसरा देश नहीं। और, हमारा देश कैसा है ? जो अंध-विश्वास और रुढ़ियों का गुलाम है और जिसमें शिक्षा का प्रसार है ही नहीं। जहाँ चिट्ठी-पत्री पढ़ लेने वालों की संख्या दश प्रतिशत से अधिक नहीं है। ऐसे देश में प्रगतिवादी साहित्य का रचना सर्वसाधारण की भाषा और अत्यन्त सुगम भाषा में ही होना अनिवार्य है। सुगम भाषा के साथ-साथ भारतीय जीवन और भारतीय रंग में रंगा हुआ साहित्य ही सफल हो सकता है। जो साहित्य लाल रूस और लाल चीन की दुहाई देता है—जो साहित्य इंग्लैंड, फ्रांस, स्पेन और जेकोस्लोवेकिया के जीवन की भौकी दिखाकर फासिस्ट-विरोधी नारों को ही सर्वोच्च मान बैठता है,

वह साहित्य उद्देश्यहीन एवं निष्फल ही साबित होगा। पंडित उदयशंकर भट्ट की 'रेफ्यूजी' एवं 'लुई शुई' कविताएँ ऐसी ही हैं। 'करील' और 'लाल चूनर' में 'अंचल' की अनेक कविताएँ भी इसी प्रकार की हैं जिनको पढ़ कर किसी भी भारतीय हृदय में कोई समवेदना नहीं जगती। हमें 'काडवेल, आडन, राउफ फौक्स, एगेलस, फारेल, डे लीविफ और आर्टन सिनग्लेयर' के बड़े बड़े उद्घरणों की दुहाई नहीं चाहिए। इन उद्घरणों से पृष्ठ-के पृष्ठ रँगे हुए डाक्टर रामविलास शर्मा, श्री अमृतराय, श्री शिवदानसिंह चौहान एवं श्री 'अंचल' के बड़े बड़े लेख हमारे हृदय में प्रगतिवाद के प्रति श्रद्धा उत्पन्न करने में असमर्थ ही रहे हैं। कारण यही है कि प्रगतिवाद का जीवन-दर्शन जब तक भारतीय रंग में रँगा हुआ न होगा, तब तक हमारे हृदय पर उसका कोई प्रभाव नहीं हो सकता। भारतीय रंग में रँगी हुई श्री 'केदार' की एक छोटी कविता तो जरा देखिए—

जैमव की विशाल लुब्धच्छाया में *

स्वर्ण सिंहासन पर

रक्खी देल मन्दिरा में पत्थर की मूर्तियाँ

लुब्ध हो गर्भवती

ईश्वर से माँगती है वरदान

केवल पापाण ही

कोल की मेरी भी संतान ॥

इस कविता के व्यंग्य को समझकर सारे हृदय में एक बार तो उथल-पुथल मच ही जाती है। भारत की वर्तमान खोखली धर्म-व्यवस्था एवं अर्थ-व्यवस्था पर कैसा तीव्र व्यंग्य है। वास्तव में, प्रगतिवाद को बौद्धिक दर्शन के स्थान पर जीवन-दर्शन की आवश्यकता है और उस जीवन-दर्शन का भारतीय रंग में रँगा होना अनिवार्य है। वह देशभक्ति की लहर से ओत-प्रोत हो तो

और भी अच्छा। जो साहित्य देशभक्ति से ओतप्रोत हो वह प्रगतिवादी ही माना जायगा। किन्तु यहाँ यह बतला देना आवश्यक है कि यदि उस देशभक्ति का प्रभाव पाठकों के हृदयपर यह होता हो कि आर्थिक वैषम्य बना ही रहना चाहिए, सामन्त-शाही में ही भारत का प्राचीन गौरव सुरक्षित रहा है—अतः वह दुबारा फिर आ जाना चाहिए तो प्राचीन अवविश्वासों एवं रूढ़ियों का नाश न होना चाहिए तो ऐसा साहित्य कभी प्रगतिवादी श्रेणी में नहीं आ सकता। श्री मोहनलालजी महतो 'वियोगी' का काव्य-ग्रन्थ 'आर्यावर्त्त' देशभक्ति से ओतप्रोत होते हुए भी प्रगतिवादी नहीं माना जा सकता। श्री वृन्दावनलालजी वर्मा का ऐतिहासिक उपन्यास 'भारती की रानी' देशभक्ति से ओतप्रोत होते हुए भी प्रगतिवादी नहीं कहा जा सकता। 'रामायण' और 'महाभारत' से कथावस्तु लेकर जो वैभवे काव्य एवं नाटक आजकल प्रचलित हो रहे हैं, प्रगतिवादी नहीं कहे जा सकते। उनका साहित्यिक मूल्य अवश्य है, किन्तु वे प्रगतिवादी नहीं हैं। अन्याय एवं अत्याचार के विरुद्ध आवाज उठाने वाला साहित्य अवश्य ही प्रगतिवादी है, किन्तु ऐसे साहित्य का प्रभाव यदि एकता नष्ट करके वैषम्य उपस्थित करता हो तो वह भी प्रगतिवादी नहीं है। जो साहित्य 'अपनी रोटी अपनी बेटी' का राग अलापे, जो साहित्य ब्राह्मण गौरव, राजपूत गौरव की वार्त्ता चलावे, जो साहित्य हिन्दू-मजदूर सघ या मुस्लिम मजदूर-सघ की प्रतिष्ठा करना चाहे, जो साहित्य प्रान्तीयता की या विकेंद्रीकरण की केवल सकीर्णता स्थापित करने का प्रयत्न करता हो, वह प्रगतिवादी साहित्य नहीं कहा जा सकता। स्थूल रूप से हम यह कह सकते हैं कि वह साहित्य प्रगतिवादी नहीं है, जो राष्ट्रीय होते हुए भी, आर्थिक वैषम्य का किसी-न-किसी रूप में समर्थन करता है या जो राष्ट्र के भीतर राजनीतिक, सांस्कृतिक, नैतिक अथवा सामाजिक समानता का विरोध करता है। यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना उचित है कि 'प्रगतिवाद' को प्रगतिशील बताकर

‘गतिमान’ अर्थ करना उचित नहीं है। इस प्रकार तो तुलसी की ‘रामायण’, कबीर का ‘बीजक’ और ‘मिश्रचन्द्र-विनोद’ को भी प्रगतिशील साहित्य बताया जा चुका है। वेदान्तानुसार तो सभी जीवों में समानता है, तब तो वह भी प्रगतिशील साहित्य हुआ। इसीलिए ‘प्रगतिशील’ शब्द छोड़कर हमने ‘प्रगतिवाद’ शब्द ही ठीक समझा है। वास्तव में ‘प्रगतिवाद’ भौतिकवाद है। इसका अध्यात्म से कोई संबंध नहीं है और न प्राचीन इतिहास एवं पुराणों में ही इसका कहीं पता है। यह आधुनिक युग की वस्तु है। आर्थिक वैपश्य का नाश करके समाज का पुनर्निर्माण करना इसका मुख्य ध्येय है। वास्तव में, यह यथार्थवाद है, मानववाद है, जिसमें आकाश में उड़ चलने का स्थान ही नहीं है। प्रगतिवाद अपने देश की भूमि के हाड़-मांस के मनुष्यों से ही सम्बद्ध है। इसमें न तो वेदान्त की गुंजायश है और न फ्रायड की ‘सेक्स-दमन’ की कथा की। समाजवाद का साहित्य अधिकतर ‘प्रचार’ साहित्य होगा। ‘यथार्थवाद’ के लिये इतिवृत्तात्मक साहित्य की आवश्यकता होती है। इसीलिए हमारी राय में प्रगतिवाद ‘द्विवेदी-युग’ का अन्तिम भाग है। जिस प्रकार राष्ट्रीयता से समाजवाद पर, और फिर सघवाद या मार्क्सवाद पर, पहुँचा जाता है उसी प्रकार द्विवेदी-युग से हम प्रगतिवाद पर आ जाते हैं। वही धारा बही चली आ रही है। प्रगतिवाद में वह सपने अन्तिम लक्ष्य पर पहुँच रही है। साहित्य के इतिहास में दस-दस, बीस-बीस साल के ‘युग’ नहीं हुआ करते। एक-एक युग कम से कम पचास साल का तो होना ही चाहिए। चाहे ‘राष्ट्राय’ युग कहे, चाहे ‘द्विवेदी’-युग—वात एक ही है। किन्तु आज तक प्रभाव इसी युग का चला आ रहा है। इसीलिए हम कहते हैं कि बहुत-से हमारे कवि एवं आलोचक न तो राष्ट्रीय युग को समझते हैं और न प्रगतिवाद को अभी तक समझ पाये हैं। ‘नारी’ को संबोधन करते हुए ‘अचल’ की निम्नलिखित अपील इसी नासमझी का परिणाम है—

रात को जनी थीं तुम गीली ओर रंगीली,
किन्तु दिन में बनो अखण्ड युद्ध की करालिका ।
दिन में पुकारकर, ललकारकर कहो—
मुक्ति चाहती हैं हम—
धन के असम और अनियमित वितरण से,
मानव द्वारा मानव के नारकीय शोषण से,
दुःख, गरीबी और बढ़ती बेकारी से,
और युग से बंधे, सड़ते, बिनावने पुस्तहीन प्रेम से
इन्द्रियों के विकृत, विकारमय निग्रह से
अपने अग्राङ्गनीय 'सेक्स' के दमन से ।

रात के और दिन के अलग-अलग कर्त्तव्य बताकर भी न तो भाषा प्रवाहमयी बन पाई है और न रात और दिन के कर्त्तव्यों में पारस्परिक सम्बन्ध ही व्यक्त हुआ है । यह भाग गद्य में ही लिखा गया होता तो अच्छा रहता । आर्थिक वैषम्य हटाकर आर्थिक प्रजातन्त्र स्थापित करना प्रगतिवाद का मुख्य ध्येय है, किन्तु कविता पद लेने पर पता चलता है कि 'अंचल' एक 'सेक्स'-प्रजातन्त्र की स्थापना करना चाहते हैं, जिसमें यौवनोचित आमोद प्रमोद की कोई रोक टोक नहीं हो सकेगी । 'सेक्स'-प्रजातन्त्र की स्थापना में धन का असम और अनियमित वितरण अवश्य रुकावट डालेगा, केवल इसीलिए कवि आर्थिक वैषम्य निवारण करना चाहता है । तात्पर्य यह कि 'सेक्स'-प्रजातन्त्र मुख्य और आर्थिक प्रजातन्त्र गौण उद्देश्य है । वास्तव में 'अंचल' के हृदय में प्रगतिवाद के प्रति श्रद्धा है, इसलिए कि वह युग आ रहा है । किन्तु वासना के समुद्र को पार कर प्रगतिवाद के तट पर पहुँचना उनके लिए कठिन जान पड़ता है । 'तिय-छबि-छाया ग्राहिनी, गहै बीव ही आय'—अपनी इस कमजोरी को वह समझते भी हैं । इसलिए उन्हें कहना पड़ता है—

कर लेता प्यार तुम्हें जी-भर
 हो जाता मेरा दिल सुस्थिर, हो जाता मेरा दिल पत्थर
 अपने पथ पर नटता जाता
 प्रत्येक कदम नव गति लाता
 निर्माल्य न मेरी पतिमा का दूषित होता प्रत्येक प्रहर ।
 जिस जीवन ज्वाला में जल जल
 में हो उठता कातर चंचल
 उसकी प्रत्येक लपट लाती मुझमें दृढ़ता का खेत प्रखर
 हाता तब भी इतना वागी
 द्रोही नवयुग का अनुरागी
 पर मेरे जलते गीतों में होती ठडक की एक लहर ।

और, ये जलते गीत, वास्तव में, बुरी तरह जलते हुए दिखाई देते हैं। इनको पढ़कर प्रतीत होता है कि ये गीत केवल 'अपने-आपको बचाने के लिए व्यग्र डूबते मनुष्य के' विकृत स्वर हैं—प्रगतिवाद के सुस्थिर स्वर नहीं। तभी वह चिल्ला उठते हैं—

बोल—अरे कुछ बोल

अन्तर में हाहाकार लिये दीपक से जलनेवाले
 जीवन के धूल भरे ढामन से शूल उगलनेवाले
 आँखों की जलधारा का क्या मोल ? तू बोल, कुछ तो बोल ।
 महासागर के अन्धड़ ज्वार अरे कुछ बोल ।
 मध्याह्न जेठ का तपता है, उब रहे बगूले बेकरार,
 मैदानों में, रेगिस्तानों में चक्कर खाते, जी झुलसाते, लावा सा पिघलाते ।
 ढल रहा दिवा के सँचे में, रौंखी नरक का यौवन औ' उन्माद
 चढ़ आया सड़कों मैदानों को काला-खुखार—गर्दों-गुबार
 निकल रहा चक्कर खाकर ज्यों धुर्गों तोप के मुँह से ।

यहाँ न तो भाषा ही ठीक है और न भाव ही स्पष्ट हैं। प्रगतिवाद का धुँआ कवि के मुँह से चक्कर खाता हुआ निकलता

चला आ रहा है। कवि की अधिकतर प्रगतिवादी कविता ध्वस-वाद का आधार लेकर चली है। पर प्रगतिवाद ध्वसवाद नहीं है। यहाँ आँधी-तूफान, उल्कापात, गर्जन-तर्जन और अन्धड-बवण्डर की न तो आवश्यकता है और न प्रगतिवादी साहित्य में इनकी गुंजायश ही है। ऐसी कविताओं से कोई भी निश्चित प्रभाव पाठक के हृदय पर नहीं होता। आँधी-तूफान से एक दो वृत्त टूट पड़ते हैं, थोड़ी देर तक कुहराम मच जाता है, किन्तु उसके अनन्तर सृष्टि फिर वैसी-की-वैसी चलती जाती है। प्रगतिवाद का आधार ठोस कार्य है, समाज का पुनर्निर्माण है, केवल क्षणिक कुहराम नहीं है। जहाँ कथा-साहित्य और उपन्यासों में हमें सच्चे प्रगतिवाद के दर्शन होते हैं, वहाँ काव्य में अभी तक ठीक ठीक प्रगतिवाद कम ही दिखाई पड़ा है। अधिकतर प्रगतिवादी कविता या तो ध्वसवाद है या केवल पद्य। जैसे प्राचीन काल में वैद्यक, ज्योतिष, वेदान्त एवं दर्शन के सिद्धान्त छन्दोबद्ध करके रख दिये जाते थे वैसे ही कार्लमार्क्स या समाजवाद के सिद्धान्त आजकल हिन्दी में, प्रगतिवाद—एक अर्थ में उनका आकाङ्क्षावाद ही—के नाम पर पद्यबद्ध किए जा रहे हैं। इसे प्रगतिवादी पद्य ही कहना उचित होगा, कविता नहीं। श्रीपतजी की 'युगवाणी' इस प्रकार के पद्य का एक उन्कूट उदाहरण है। 'अंचल' की भी कई रचनाएँ इसी प्रकार की हैं। यदि ये रचनाएँ गद्य में होतीं तो अधिक सुगमता से समझ में आ जातीं। 'अंचल' ने अपने 'समाज और साहित्य' में पाश्चात्य प्रगतिवादी साहित्य के विशद अध्ययन का परिचय दिया है। वही 'अंचल' प्रगतिवादी कविता में इस प्रकार असफल रहेंगे, यह देखकर अत्यन्त आश्चर्य होता है। प्रतीत यह होता है कि अधिक अध्ययन के कारण कवि का हृदय कवि के मस्तिष्क से बिलकुल दूरा हुआ है। कविता के लिए स्वतन्त्र हृदय की आवश्यकता होती है—उसके साथ साथ अनुभूति और सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति की भी। जो कविता हृदय से

न निकली हुई होने के कारण, या अनुभूति-जन्य न होने के कारण, या सूक्ष्मतम पर्यवेक्षण-शक्ति के अभाव के कारण, पाठक या श्रोता के हृदय को द्रवित नहीं कर सकती वह पद्य है, कविता नहीं।

आज का भारतीय समाज, सामाजिक असंगतियों से भरा पड़ा है। पग पग पर हमें वैषम्य दृष्टिगोचर हो रहा है। मिल-मालिक और मजदूर, किसान-जमींदार, प्रकाशक लेखक, महाजन और ऋणग्रस्त, पंडित और भट्ठी, रईस और खानाबदोश, उच्च-वर्ण और अछूत—न जाने कितने वैषम्य रास्ते चलते दिखाई पड़ते हैं। इनके लिए हमें पाश्चात्य देशों के प्रगतिवाद को देखने की आवश्यकता नहीं है। हमारे घर में ही हिन्दू मुस्लिम भेदभाव और जाति पॉति की भीषण समस्या के साथ-साथ आर्थिक शोषण के अनेक उदाहरण मौजूद हैं। भारत के खानाबदोश और 'जरायम-पेशा' कहलानेवाले लोग संसार में अकेले ही हैं। किस कवि की या लेखक की दृष्टि उधर गई है? अछूतोंद्वारा का ढोल पिटते-पिटते आज पन्चीस साल से ऊपर हो चुके हैं। किन्तु गाँव के भट्ठी की हालत वही है जो पहले थी। परिवर्तन केवल इतना ही है कि तीन भाई—सुम्नन, भुम्नन और जुम्नन—में केवल जुम्नन पादरी साहब की कृपा से ईसाई बन जाता है, इंग्लैंड और अमेरिका में पढ़कर 'मिस्टर जेम्स' बनकर ऊँचे ओहदे पर पहुँच कर सर्व पेश्वर्य भोग सकता है। बड़े-बड़े सनातनधर्मी पंडित उससे हाथ मिलाने को लालायित रहते हैं। किन्तु हिन्दूधर्म न छोड़ने के कारण सुम्नन और भुम्नन वहीं के वहीं अन्धकार में पड़े हुए हैं। उनके आगे सारे रास्ते बन्द हैं। न प्रकाश है—न आशा है। वही जूठन, वही चीथड़े, वही भाङ्ग-बुहारी, गाली खाना, अलग रहना। दुनिया भर के स्तर के नीचे बरसों पड़े रहना। यदि कभी कुछ राधार हुआ तो अछूतोंद्वार के नाम पर गाँव के मन्दिर का द्वार उनके लिये अवश्य खुला जायगा। यही वरदान उनके लिए पर्याप्त होगा। तात्पर्य यह कि वंशवाद और कोरे सिद्धान्तों को छोड़कर प्रगतिवादी

कविता के लिए भारतवर्ष में अनेकानेक विषय ऐसे हैं जिनके आधार पर, कविता-सुन्दरी को सजाते हुए, आर्थिक वैषम्य को हटाने एवं समाज के पुनर्निर्माण के विचारों को पाठकों के हृदय में सगमता से बैठाया जा सकता है। जो भाड़-भंखाड़ एवं कूड़ा-कचरा, कविता में, प्रगतिवाद के नाम पर, आ घुसा है वह अवश्य ही त्याज्य है।

कविता द्वारा भी सिद्धान्तों का प्रचार किया जा सकता है। किन्तु उनको मार्मिक ढंग से व्यक्त करने में कुशल कलाकार का हाथ होना चाहिए। देखिए, मार्क्स के इस सिद्धान्त को कि संसार में दो ही वर्ग हैं—पूँजीपति और श्रमजीवी—अपने 'जीवन के गान' में कवि 'सुमन' ने बड़ी अच्छी तरह समझाया है—

मैं ध्यान करूँ भी तो किसका ?
जो जगती के देवता बने
जिनकी दुनिया है हरी-भरी ।
अथवा जिनके जर्जर तन पर
गढ़ गई शेष केवल ठठरी ।।

जिनके पथ पर पलकों ने बिछ
सादर स्वागत स्त्कार किया ।।
अथवा, जिनको दो टुकड़े दे—
कुत्ता कहकर दुत्कार दिया ।।
गम्मान करूँ भी तो किसका ?
अभिमान करूँ भी तो किसका ?

पढ़ने ही भाव हृदय में समा जाते हैं। ऐसे ही, दलितवर्ग की दशा का कुछ-कुछ आभास हमें 'अंचल' की 'करील' कविता में मिलता है। करील वनदेवी से कहता है—

वन-वन में माँ ! फूट रहा मधुमद का गव निर्भर उन्मेष
 गूँथ रही सब कलियों आपने पवन-प्रदोलित फेशर-केश
 वकुल, गुलाब, प्रागुर, रसभानी, जुही-चमेली, मृदु मन्दार
 सुरभित, मुकुलित, फलित, उच्छ्वसित प्राणों से मुखरित कान्तार
 कहाँ उधर वद दीपालोकिता नल्लरियों का स्वर्ण सदन ! !
 आ' दुर्गल, जडता, अस्थिरता, दुःखमय यह मलीन जीवन ! !
 तुम कैसे मेरी जननी जब मैं भी एक तुम्हारा बाल ?
 जब मनकी कचनगी काया, क्या सूखा मेरा ककाल ?

यहाँ दलित-वर्ग का थोड़ा-सा ही आभास मिलता है। अवश्य यह कविता साम्यवाद के विरोधियों के लिए आपत्तिजनक है। उनको यह कहने का अवसर मिलता है कि जब प्रकृति में ही वैषम्य है तो संसार में आर्थिक वैषम्य क्यों नहीं रहेगा ? इस कविता का साहित्यिक मूल्य अवश्य है, किन्तु 'अंचल' के पक्के प्रगतिवादी होने में अवश्य यह सन्देह उत्पन्न कर देती है। उस सन्देह का निवारण करने के लिए 'किसान' शीर्षक रचना पर्याप्त होगी। किन्तु उसमें भी कवि के अनुभव की कमी प्रतीत होती है उसके एक स्थान पर लिखा है—

“जब लोटलोट-सी पड़ती हैं ये गेहूँ पानों की बाले
 है याद इन्हें आती, मानों जब लिंचती थीं तेरी खालें ! !”

यहाँ 'किसान' के प्रति सहानुभूति तो अवश्य दिखाई पड़ती है, किन्तु कविता में सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति का अभाव भी प्रतीत होता है। इन पंक्तियों को पढ़कर यह मालूम होता है कि कविवर गेहूँ-धान की बालों के बीच में खड़े होकर किसान को उसकी खाल खिंचने के दृश्य की याद दिला रहे हैं। अब गेहूँ और धान की बालें एक साथ तो नहीं होतीं। धान आषाढ़ में बोया जाता है और कार्तिक-अगहन में तैयार होता है, यह खरीफ की फसल है। गेहूँ दश

हरे के लगभग बोया जाता है और होली के करीब काटा जाता है, वह रबी की फसल है। प्रगतिवादी कनियों को किसानों की पकालत करने के पहले उनसे भली भाँति परिचित ता होना चाहिए। प्रगतिवाद वास्तविकता पर आधारित है। कुछ भी कहकर आकाश में उड़ने की वहाँ गुँजायश ही कहों? आजकल अधिकतर प्रगतिवादी साहित्य ऐसी ही अनुभव की कमी के कारण शुष्क एवं नीरस-सा बन गया है। "कहीं-कहीं वीभत्स, कुत्सित एवं घृणित दृश्य भी जान-बूझकर लादे जाते हैं, जो न तो साहित्य की दृष्टि से समाजवाद के लिए हितकर बताये जा सकते हैं और न प्रचार की दृष्टि से। 'करील' में एक 'चलचित्र' ऐसा ही है। एक कुली शराब पिये हुए आता है और अपनी गर्भवती स्त्री पर बलात्कार करता है। कवि लिखता है—

मैं मोन पड़ा छत के ऊपर ।

फिर सुनता रहा बराबर मैकू की बाणी की रोबता ।

जीवन के गन्दे खेतों की दुर्गन्धिभरी उच्छ्वलता ।

× × × ×

इस गैद-रॉद में दूट गई बेहोशी, वह यों चिल्लाई

जैसे यन्त्रणा ग्रसित पागल कुत्ते की मोत निकट आई

ऐसे दृश्यों का वर्णन करके साम्यवाद का प्रचार किसी प्रकार भी न तो किया जा सकता है और न इस तरह नर-नारी की समानता का ढोल ही पीटा जा सकता है। शराबी तो नशे में कुछ भी कर सकता है। केवल उस दृश्य को दिखाकर नारी को 'शोषित' कैसे सिद्ध किया जा सकता है? ऐसे घृणित एवं अश्लील दृश्य दिखाने से तो प्रगतिवादी काव्य से रही-सही श्रद्धा भी चली जायगी।

शिवमंगलसिंह 'सुमन' का 'प्रलय सृजन'

'हिल्लोल' के बाद प्रोफेसर शिवमंगलसिंह 'सुमन', एम० ए० की कविताओं का दूसरा संग्रह 'प्रलय सृजन' के नाम से प्रकाशित हुआ है। जनवरी सन् १९८५ के 'विश्ववाणी' में श्री कमल कुलश्रेष्ठ द्वारा इस संग्रह की समीक्षा करते हुए लिखा गया है कि 'यह कविताएँ धिसे-पिटे विचारों को लेकर लिखी गई हैं, सच्ची अनुभूति की कमी है, जीवन में साधना की कमी है। रटे रटाए कन्यूनिसट नारों को छोड़कर यदि कवि कभी ऊपर उठ सका, तो शायद कुछ अच्छा लिख सकेगा।'

जिसने 'प्रलय सृजन' पढ़ा है समीक्षा पढ़कर उसके हृदय को ठेस पहुँचती है। और वह ठेस और भी बढ़ जाती है जब हम समीक्षा में यह पढ़ते हैं कि समीक्षक की राय में भाषा एवं भाव की दृष्टि से 'मास्को' सम्बन्धी कविता सबसे अच्छी है। कन्यूनिसट विचारों की कसौटी पर अवश्य 'मास्को अब भी दूर है' वाली रचना सबसे अच्छी ठहर सकती है किन्तु प्रोपेगेन्डा की दृष्टि से, एक रचना अच्छी होती हुई भी काव्य की दृष्टि से वही रचना दूषित भी हो सकती है।

“दस दफते दस साल बन गए
मास्को अब भी दूर है”

यह रचना कहीं कहीं ओजस्वी होती हुई भी काव्य की दृष्टि से श्रेष्ठ नहीं कही जा सकती। यदि समीक्षक महोदय कोई दूसरा छन्द अपने समर्थन में उपस्थित करते तो दूसरी बात होती। परन्तु यह देखकर हमें अत्यंत आश्चर्य हुआ कि 'विश्ववाणी' में भाषा दोष से दूषित प्रथम छंद ही उद्धृत करके 'प्रलय सृजन' की प्रशंसा की गई है।

शब्द साम्य का अभाव

यह लिखते हुए हमे अत्यंत संकोच होता है कि 'असमभवार सराहिबो, समभवार को मौन' कवि-हृदय में सदा ही खटका करते हैं। इसलिए एक सरसरी दृष्टि से इस छन्द को देखना ही उचित होगा। यह छन्द निम्नलिखित है—

घनन घनन घन बादल गरजे
घहर घहर घन तोपे
ज्वालाशुखी सजीव टैंक बन
जब घरती पर कोपें
हिली धरा, हिल गया आस्मों
हिला विश्व का कोना
अन्तरिक्ष से प्रतिध्वनि आई
ऐसा हुआ न होना।

छन्द का अर्थ तो स्पष्ट ही है किन्तु ध्यान देने योग्य बात यह है कि बादल 'घनन घनन घन' नहीं गरजा करते। 'घनन घनन घन' तो घंटे बजा करते हैं। शायद कवि को तुलसीदासजी के 'घन घमंड नभ गरजत घोरा' की याद आ गई। परन्तु नाद-शक्ति एवं शब्द-शक्ति तुलसी के छन्दों में अद्वितीय रही है। वहाँ शब्द भी दूसरे हैं। 'घनन घनन घन' नहीं है। 'घन घमंड' और 'घोरा' में बादलों के 'घहर घहर' घहराते 'रव' का अवश्य साम्य है। तोपों से भी 'घहर घहर घर' की आवाज नहीं आती, 'घड़ाम' 'धड़ाम' की ही आती है।

तोपों के स्थान में यदि बादलों के लिए 'घहर' 'घहर' प्रयोग किया जाता तो अधिक उपयुक्त होता।

श्री सियारामशरणजी ने 'बापू' में एक स्थान पर लिखा है—

हो उठी पयोद घटा गहरी
एक साथ बिज्जु छुटा छहरी
वायु बही सरसर
कॉप उठे वन्यवृक्ष थरथर
सहसा अकाल वृष्टि घनघन घहरी

यहाँ 'घन घन घहरी' में अवश्य बादलों के गंभीर प्रतिध्वनि का आभास प्रतीत होता है। और सहसा महाकवि 'देव' की निम्नलिखित पंक्तियों की भी याद आ जाती है—

भहर भहर मीनी
बूंद है परति मानों
घहरि घहरि घटा
वेरी है गगन मे

हम नहीं कह सकते कि 'मास्को अब भी दूर है' कविता में श्री 'सुमन' ने तोपों के साथ बादलों के गरजने का वर्णन क्यों उचित समझा। शायद रूस को भी भारतवर्ष समझा हो जहाँ २२ जून को बादल गरजने लगते हैं। जो कुछ भी हो, यदि बादलों की गरज बतलाना ही अभीष्ट था तो उपयुक्त शब्द-साम्य आवश्यक था जो यहाँ नहीं आ पाया।

शब्द साम्य एवं नाद शक्ति की कमी से, 'मास्को अब भी दूर है' का प्रथम छन्द उपहासारपद हो गया है। वास्तव में यह छंद पढ़ते ही पाठक के हृदय से सहसा निम्नलिखित पंक्तियाँ निकल पड़ती हैं—

घहर घहर घन तोपें बाजीं
घनन घनन घन बादर !!
'प्रलय सृजन' में दिखलाते कवि
नाद-शक्ति को सादर !!

हिले शब्द, हिल गया अथ स्रग्
प्रथम छन्द का टोना
देख देख कर कहें समीक्षक
ऐसा हुआ न होना ।।

जहाँ प्रथम छंद में ही एक बड़ा दोष हो वहाँ रचना की प्रशंसा ही कैसे की जा सकती है ? फिर भी, इसका यह तात्पर्य नहीं कि 'प्रलय सृजन' में कवि की प्रतिभा अविकसित ही रही। 'प्रलय सृजन' में 'कंकड़ पत्थर' रचना नितान्त मौलिक है। भाषा प्रवाह भी अच्छा है। प्रगतिवादी रचनाओं में 'कंकड़ पत्थर' का स्थान बहुत ही ऊँचा है।

मार्ग में पड़े हुए 'कंकड़ पत्थर' न जाने कितने सदा ही मिला करते हैं। न जाने कितनों के हम लोग रोज ही ठोकर लगाते होंगे। परन्तु कितनों ने सोचा होगा कि इन गरीब बेचारों के भी जीवन है ? इनके भी आत्मा है, इनके भी हृदय है जो दुःख और दर्द, आह और कराह, टीस और वेदना से भरा हुआ है। 'सुमन' द्वारा, उनकी आत्मकथा पर, बरबस पाठक का ध्यान खिंच जाता है। कहते हैं -

जाने किस शिल्पी का ठाकी मे
ठकरा कर मैं चूर हुआ
अपने विशाल गिरि गढ़ कुटुम्ब से
छिन्न भिन्न हो दूर हुआ ।।
आ पहुँचा गानव वस्ती में,
चिर परिचय - हीन प्रवासी सा
पग पग पर ठोकर पर ठोकर
खाने को मैं मजबूर हुआ ।।
तुम पूछ रहे मेरा परिचय

तुम पूछ रहे मेरा निश्चय
मैं क्या जानूँ इस जगती में
प्रमिश्रण रूप हूँ या वर हूँ ॥
मैं पथ का ककड़ पत्थर हूँ ॥

× × ×

आँखों के रहते भी अन्धे
आकर मुझमें टकरा जाते
गर्वित निज बल की क्षमता से
दो लात और जमा जाते
मैं लुढ़क पुढक टकटकी राँध
परखा करता उनकी कीमत
जग को मुझ ऐसे दीन हीन
फूटी आँखों भी कब भाते
वे नहीं जानते मेरे भी
दिन थे, मे था चेतन्य कभी
चेतनता के उपहास - रूप
अब भावी जड़ता का स्वर हूँ
मैं पथ का ककड़ पत्थर हूँ ।

× × ×

मैं पद लुँठित, पद मर्दित बन,
आया हूँ जीवन के पथ पर
परवश अपनी सीमाओं में
मैं सूक व्यथाओं का घर हूँ
मैं पथ का ककड़ पत्थर हूँ

× × ×

मैं कहूँ कहाँ तक सुनने को
गाथा कोई तैयार नहीं

म इस शोषण की जगनी में
जर्जर समाज का नत शिर हूँ
मे पथ का कंकड़ पत्थर हूँ ॥

परन्तु वर्तमान मनुष्य समाज में, पूँजीपति साम्राज्य में, विशेष कर भारत के अभागे हिन्दू समाज में, ऐसे भी दलित मानव हैं जिनका जीवन इन टूटे-फूटे कंकड़ पत्थर से भी हेय एवं निन्दनीय है। उनको देखकर मार्ग में पड़े हुए कंकड़ पत्थर को थोड़ी नी तसल्ली तो हो जाती है। इसी की ओर इंगित करते हुए आगे कवि लिखते हैं—

पर मैने कल पथ पर देखी
पद - दलित मानवों की टोली
थीं जिनकी आह कराहों मे
भेरी परवशता की, बोली
उनकी भी हाहाकारों पर
देता था कोई ध्यान नहीं
अपने सुखे जर्जर तन में
लगते थे मेरे हमजोली
जीवन में पहले पहल मुझे
अपने पर कुछ गर्व हुआ
मे जड़ होकर भी इन चेतन
नर - कंकालों से बढ कर हूँ
मे पथ का कंकड़ पत्थर हूँ ॥

वास्तव में, प्रगतिशील साहित्य में यह रचना और इसकी ऊँची कल्पना अद्वितीय है।

'लाल सेना' में भी कवि ने बड़ा अच्छा भाषा प्रवाह दिखाया है। कवि ने यह सेना देखी तो कहाँ होगी, परन्तु कवि के हृदय

के उद्गार 'मार्चिंग' गीत की सुन्दर लहरी एवं पद-विन्यास के साथ बड़े सुन्दर रूप में बाहर निकल पड़े हैं। भाषा-सौष्ठव देखने योग्य है, लिखते हैं—

युगों की सभी
रुटियों को कुचलती
जहर की लहर सी
ताड़ती मचलती
अंधेरी निशा में
मशालों सी जलती
चली जा रही है
बढ़ी लाल सेना

+ + +

कुहू की निशा में
उदित पूर्णिमा सी
जिधर डग, उधर
फट गई कालिमा सी
क्षितिज पे उषा को
तरुण लालिमा सी
चली जा रही है
बढ़ी लाल सेना

+ + +

चरण चिह्न में
छोड़ती युग निशानी
नया दिन, नया वेष,
नूतन कहानी
चले भूमते ज्यों
उमड़ती जवानी

चली जा रही है
बड़ी लाल सेना,
+ + +
लग गूँजने
शोषितों के तराने
'चले आज हम
स्वप्न सच्चे बनाने'
रुकेगी ? रुकेगी ?
कहाँ कौन जाने
चली जा रही है
बड़ी लाल सेना ॥

“स्वर्गीय ‘पढीस’ जी की स्मृति में” भी कविता अच्छी है।
पढ़कर कवि की सुगठित भाषा, रचना-कौशल एवं सहृदयता का
अच्छा दिग्दर्शन होता है। एक दो उदाहरण अनुचित न होंगे।
कवि लिखते हैं—

तुम जन मन के कठ भूमि सुत,
प्रार्थी तरल गरल के
साथ साथ जिनकी जिह्वा में
अमिय इलाहल छुलके
अनजाने, अनगाए, अनहोनी
की अकथ कथा स
हिमगिरि से गल बहे, तपे तुम
दिनकर से जल जल के
भूक रुद्ध वाणी युग युग की
मुखर हो उठी तुम में
वक्ति देखने लगे ठगे कवि
वाणी के विभ्रम में

सध्या के भूले पथिकों की
 जीवन ज्योति जगाए
 तुम चुपके से धूमिल नभ के
 कोने में उठ आये
 चमके, पर, जग की आँखों की
 चकाचौंध उल्लास से
 गिरे दूट तब कहीं नेत्र जग
 के ऊपर उठ आए !,

यह कहना कि, 'प्रलय सृजन', केवल साधारण रचनाओं का संग्रह है, कवि के प्रति सर्वथा अन्याय है। वास्तव में,

“इस जीर्ण जगत के पतझर में
 अभिशप्त तुम्हारा कवि जीवन”

आदि रचनाओं में भी मौलिकता का आभास मिलता है। यह रचना कवि के सच्च भविष्य का विश्वास दिलाती है।

पुनर्वाचन

आधुनिक हिन्दी कवियों की भाषा दुर्बोध, कृत्रिम, और क्लिष्ट बन गई है। भाषा के प्रवाह का ध्यान कवियों को नहीं रहता, क्लिष्ट संस्कृत के साथ-साथ लचर, और साधारण बोल-चाल के प्रास्य-शब्द यका-यक आकर, प्रवाह को बिगाड़ देते हैं। कविजन शब्दों के स्वामी नहीं जान पड़ते। भाषा के विषय में सतर्कता, और सावधानी का अभाव, कविजनों की “अभ्यास-शून्यता” और दोहराने की कमी बतलाता है।

एक-दो उदाहरण यहाँ देना अनुचित न होगा।

“मंगल घट” में “शब्द के प्रति” एक बड़ी सुन्दर कविता है, लेकिन अन्त में आकर उसका प्रवाह एक दम रुक जाता है। श्रेष्ठ गुप्तजी की वह कविता यह है:—

“सागर भग तुम्हारे घट में
विश्रुत तुम बहु वृत्त विधान ।
भरे रहें भंडार तुम्हारे ।
अहो शब्द ! ओ अर्थ निधान ।
जननी सरस्वती के छोने ।
मधुर सलाने शुचि सोसाह;
तुम्हीं मिलौने मुग्धामति के
तुम्हीं ज्ञान के पुतले वाह ।

“शब्द” को “सरस्वती” का “छोना” और “मुग्ध-मति का खिलौना” बतलाना अजीब ही प्रयोग है। साथ-साथ ज्ञान के “पुतले वाह ।” ने दर असल भाषा की गति एकाएक रोक ली है।

ऐसा प्रतीत होता है कि बहाव आगे न जाकर सतह के नीचे ही धसकने लगा हो।

एक दूसरा पद्य “पुष्पाजलि” पर “मंगल-घट” बड़ा अच्छा है। किन्तु अन्त में यह भी बुरी तरह बिगड़ गया है।” देखिए।

“मेरे आगन का एक फूल !
सौभाग्य भाव से मिला हुआ
श्वासोच्छ्वासों से ढिला हुआ
रासार विरपि में खिला हुआ ॥

× × ×

वह रूप कहाँ, वह रंग कहाँ ?
हिलने डुलने का ढंग कहाँ ?
हो गया अरे रस भग यहाँ !
उड़ गई गंध भी हाथ धूल ! !
मेरे आगन का एक फूल ! !

× × ×

करता समीर था साय साय
भूतल लगता था भौंय भौंय
बकता था मैं भी आंय बाय
दिखलाई देता था न कूल
मेरे आगन का एक फूल ।”

यहाँ अन्त में सारी कविता ही “आंय-बाय” बकती मालूम होती है। भाव अच्छा था मगर आंय-बाय जो ठहरी—शब्द उल्टे चलते गये।

‘हिम-किरीटिनी’ का एक पद्य है:—

“ये न मग इ, तव चरण की रेखियों हैं
बलि दिशा की ग्रामर देखा देखियों हैं
विश्व पर, पद से लखे कृति लेख हैं ये
धरा तीर्था की दिशा की मेल हैं ये ।”

इनमें “रेखियों” और “देखा-देखियों” ने “पागल-जवानी” का मजा ही बिगाड़ दिया है ।

हिन्दी प्रवेशिका पद्यावली मेट्रीक्युलेशन के कोर्स में पाठ्य पुस्तक है । ‘निराला’ जी के अच्छे अच्छे पद्य छोड़कर, केवल एक “जलद” उसमें रखा गया है । लेकिन उसके दो पद्यों को, एक-दूसरे के सम्मुख रख कर पढ़िये, तो उनकी भाषा की लड़खड़ाहट का आपको स्वयं अनुभव हो जायगा । वह पद्य यह है —

(१)

“जलद नहीं, जीवनद, जिलाया
जब कि जगज्जीवनमृत को
तपन—ताप—सतत तृषालुर
तरुण—तमाल—तलाशित को

(२)

वहाँ होशियारों ने तुमको
खूब पढाया, बढकाया ।
‘द’ जोड़ ग्रेड बढाया, तुम पर
जाल फूट का फैलाया ।”

‘जल’ से ‘द’ जोड़कर ग्रेड बढाया ॥ कितना सुन्दर भाव है ।
कहाँ ऊपर के पद्य का संस्कृत भाषा का वातावरण, और कहीं
बाद में खिचड़ी भाषा का यकायक दखल ॥

यह “जलद” मेट्रीक्युलेशन की परीक्षा में आदर्श-काव्य नाते रखा गया है। विद्यार्थियों पर भाषा की नवीन शैली का कितना अच्छा प्रभाव पड़ेगा ॥

श्रीयुक्त ‘प्रसाद’जी ने ‘अलम्बुषा’, महादेवीजी ने ‘स्वर्ण लूता’ निराला ने ‘अराल’, पन्तजी ने ‘मृत्सना’, और गुप्तजी ने ‘कार्पण्य’ शब्दों के स्थान स्थान पर चिन्त्य प्रयोग किये हैं, और “एक तारा” में तो “ग्राम-प्रान्त” का ही ‘ग्राम के क्षेत्र’ के अर्थ में प्रयुक्त कर दिया है। क्या वर्तमान-काल में ‘ग्राम’ के अनन्तर ‘प्रान्त’ शब्द से ‘क्षेत्र’ का अर्थ लेना समीचीन हो सकता है? पन्तजी ने लिखा है —

“नीरव सध्या में प्रशान्त,
झूठा है सारा ग्राम-प्रान्त”

पन्तजी लिखते समय भूल गये कि, वर्तमान “ग्राम” और वर्तमान “प्रान्त” के बीच में मुहाल, तेहसील, सब-डिव्हीजन, जिले और डिव्हीजन उपस्थित हो चुके हैं। अगर सभी को जुबाना स्वीकार था तो यह लिखना बेहतर होता कि —

“नीरव सध्या में प्रशान्त
झूठा सारा सयुक्त प्रान्त ।”

मेरा विचार है कि यदि हमारे कविगण, शब्दों की ओर थोड़ा भी ध्यान देते, और अपनी कविताओं को दोहराने का प्रयत्न करते तो भाषा की जो दुर्गति हो रही है, वह कुछ हद तक तो रुक ही जाती।

हमारे कवियों में प्रतिभा की कमी नहीं है, जो कुछ कमी है वह अभ्यास की है। थोड़े से अभ्यास में यह कमी पूरी हो सकती है। इस अभ्यास के सम्बन्ध में ‘इसलाह’ और ‘पुनर्वाचन’ पर दो शब्द लिखना अनुपयुक्त न होगा।

इसलाह और पुनर्वाचन

उर्दू शायरी में 'इसलाह' का अब भी फायदा उठाया जाता है। एक उस्ताद के कई शागिर्द शायर होते हैं। जब-जब अपनी शायरी शागिर्द उस्ताद के सामने लाते हैं, तब-तब उस्ताद सलाह दिया करते हैं। यानी एक एक लफ्ज पर नुस्ता-चीनी होती है। गुण-दोष विवेचन हुआ करता है। और कुछ शब्दों को बदल कर, लिखने की सलाह दी जाती है। साधारणतः देखा गया है कि इसलाह के बाद शायरी में एक नई ताजगी, एक जादू आ जाता है। दो एक मिसाल देना नामुनासिब न होगा।

आली साहब का एक शेर है -

“हजरते ईसा अगर मिलते तो उनसे पूछते,
“दर्द करते हैं जिसे उसकी दवा क्या चीज है।

जब उस्ताद जलील साहब के पास यह शायरी पहुँची तो दूसरी लाइन उनको ठीक न लगी। ‘जिसे’ और ‘उसकी’ ये दो शब्द इसमें व्यर्थ भरे थे। इसलाह के बाद शेर में एक नई जान आ गई। बदला हुआ शेर यह है —

“हजरते ईसा अगर मिलते तो उनसे पूछते,
इस जहाँ में दर्द उल्फत की दवा क्या चीज है ?”

एक दूसरा शेर है —

“कुछ न कुछ खामी भी रह जाती है, हर इन्सान में।
बात फिर असली कहाँ से आ सके तस्वीर में।”

इसलाह के बाद इस शेर में बिल्कुल नई बात आ जाती है। बदला हुआ शेर यह है —

“इक न इक खामी का रह जाना यकीनी बात है,
शायदा तक अमल का मुमकिन नहीं तस्वीर में।”

दोनों में कितना ज्यादा फर्क हो जाता है ?

मेरे विचार में यह दिखाने के लिये उक्त दो मिसालें ही काफी होंगी कि उर्दू के शायर, अपनी भाषा को अच्छा बनाने के लिये कितनी कोशिश करते हैं। यद्यपि हिन्दी में 'गुरुडम' बहुत पहिले से उठ चुका है तथापि काव्यगत-उच्छृंखलता पर 'इसलाह' की तरह कोई रोक जारी होनी चाहिये। एक तरफ तो काव्यगत-उच्छृंखलता सची हुई है और दूसरी तरफ अच्छी-अच्छी प्रतिभाएँ प्रोत्साहन के अभाव में, अकाल ही में सूख जाती हैं और अविकसित ही रह जाती हैं।

स्थान-स्थान पर कुछ सरथाएँ कायम होनी चाहिये जिनके पास रचनाएँ वाद-विवाद या नुकता-चीनी के लिये भेजी जा सकें। नुकता चीनी के बाद कवि-गण अपनी रचना देखें और बाद में प्रकाशित करवाया करें। 'इसलाह' की प्रथा से उर्दू-शायरी बहुत ऊँचे दर्जे पर पहुँच चुकी है और हिन्दी कविता के लिये कुछ-न-कुछ प्रयत्न इसी ढंग पर करना चाहिये।

कविगण यदि अपनी कविताओं का पुनर्वाचन भी अच्छी तरह कर लिया करें तो भी साहित्य उन्नत होने लगेगा।

पुनर्वाचन (Revision) का अभ्यास, संसार के बड़े-बड़े साहित्यिकों ने किया है। हम लोगों के लिये नई बात न होनी चाहिये।

अंग्रेजी साहित्य में टेनीसन कवि के बारे में कहा जाता है कि Lotus Eaters के प्रारम्भिक शब्द उन्होंने इस तरह लिखे हैं —

“ ‘Courage’ ! he said and pointed
To wards the land,
This mountain wave will roll us
shoreward soon,

In the afternoon they came unto a land
In which it seemed always afternoon "

जब यह कविता एक मित्र को दिखलाई गई तो उस मित्र ने टेनीसन से कहा कि, Land और Land का तुक (Rhyme) ठीक नहीं जँचता कोई दूसरा शब्द क्यों नहीं रख देते ? टेनीसन ने जबाब दिया कि "मैंने भी इसी बात को कई बार सोचा था । जो शब्द मैंने रखने का प्रयत्न किया था वह शब्द Strand था, मगर सारे पद्य का वातावरण सुस्ती से भरा हुआ था, जो सुस्ती Strand में नहीं हो सकती थी । इसीलिए वही लफ्ज Land रख दिया क्योंकि वह अधिक सुस्त शब्द था । Strand बोलने में जीभ को जल्दी से सरोड कर पलटना पड़ता जिससे सुस्ती का भाव लोप हो जाता ।

वास्तव में वही शब्द दुबारा रख देने से यह प्रतीत होता है कि कवि स्वयं इतना थक चुका था कि तुक के लिए दूसरा शब्द खोज ही नहीं सकता । पद्य में जो थकान भरा वातावरण शुरू में बतलाया गया है, सुस्ती से वही शब्द दुहरा देना उसी वातावरण के अनुकूल बन जाता है । इसीलिए दो बार afternoon शब्द का भी प्रयोग किया गया है ।

विश्व-साहित्य में, पुनर्वाचन के ऐसे अनेक उदाहरण भरे पड़े हैं । अपनी कृति को बार-बार दोहराने से—एक-एक शब्द पर भली प्रकार विचार करने से,—उसके वे गुण दोष दृष्टि के सम्मुख आ जाते हैं जो प्रारम्भिक अवस्था में छिपे रहते हैं ।

आशा यह की जाती है कि हिन्दी के नवीन कवि अपनी कृतियों को बार-बार दुहरा कर भाषा को परिमार्जित करने में अधिकाधिक प्रयत्न करेंगे ।

साहित्य-समीक्षा*

संस्कृत ही मूल आधार है

सबसे पहली बात जिस पर मैं जोर देना चाहता हूँ यह है कि संस्कृत-भाषा ही हमारी मूल आधार है। कोई वृत्त कितना ही विस्तार के साथ बढ़ता ही चला जाय, कितनी ही उसमें शाखाये, प्रति शाखायें, होती चली जाये मगर वह अपनी जड़ों को मूल नहीं सकता क्योंकि उन्हीं से उसी जीवन-रस मिला करता है। नदी भी कितनी ही बढ़ती चली जाय, अपने उद्गम स्थान को मूल नहीं सकती। भाषा की भी यही स्थिति है।

आयें संस्कृति का केन्द्र आज भी संस्कृत भाषा में विद्यमान है। उसी भाषा में भारत का सर्वत्र समाया हुआ है। हिन्दी, बंगला, गुजराती, मराठी इत्यादि भाषाओं का उद्गम स्थान (Source) संस्कृत-भाषा ही है।

यह दुःख की बात है कि आज हिन्दी भाषा-भाषी विद्वान् संस्कृत-भाषा को उपेक्षा की दृष्टि से देख रहे हैं।

इंग्लैण्ड में मेट्रीक्युलेशन और समान परीक्षाओं में लैटिन (Latin) और ग्रीक (Greek) अनिवार्य विषय रखे गए हैं। भारत के विश्व-विद्यालयों में पहिले क्लासिक (Classic) का अभ्यास अनिवार्य रखा गया था। परन्तु यह देखकर दुःख होता है कि आज हिन्दी-साहित्य सम्मेलन ने अपनी हिन्दी-साहित्य की परीक्षाओं में संस्कृत का साधारण ज्ञान भी अनिवार्य रखना उचित नहीं समझा। परिणाम यह हुआ कि कई “साहित्य-रत्न”,

* मध्य भारतीय हि० सा० सम्मेलन, इन्दौर में साहित्य-परिषद् के अध्यक्ष-पद से दिया गया लेखन का भाषण।

“विशारद” -उपाधिधारी, और एम. ए. हिन्दी में पास किए सन्तन, संस्कृत के साधारण ज्ञान से भी अनभिज्ञ है। संस्कृत ज्ञान के अभाव में हिन्दी ज्ञान पूरा कैसे हो सकता है? यही कारण है कि आज नवीन शैली के नवयुवक विद्वान भाषा की दुर्गति का एक कारण बन रहे हैं। बाबू राजेन्द्रप्रसादजी मगीखे हिन्दुस्तानी के हिस्सायती विद्वान् ने भी संस्कृत का अध्ययन आवश्यक माना है। हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन को संस्कृत का साधारण ज्ञान अपनी परीक्षाओं में अनिवार्य कर देना चाहिये। क्योंकि जहाँ जड़े मजबूत नहीं वहाँ भाषा का वृत्त पनप ही कैसे सकता है?

काव्य-साहित्य

प्राचीनकाल में साहित्य शब्द था ही नहीं। यह शब्द तो आधुनिक-युग की उपज है। ससार की सब भाषाओं में प्रारम्भिक रचनाएँ पद्य में ही मिलती हैं। ‘काव्य’ शब्द में ही ‘साहित्य’ निहित था। पंडित पी. वी. काणे महोदय ने अंग्रेजी में ‘साहित्य-दर्पण’ की भूमिका में क्लृप्ता, मुकुल, प्रतीहारन्दुराज, मङ्गक, और राजशेखर की कृतियों में उदाहरण देकर यह अनुमान किया है कि ‘साहित्य’ शब्द सन् ६०० ईस्वी के पूर्व आ चुका था। भामह ने जब काव्य की परिभाषा “शब्दार्थौ महितौ काव्यम्” स्थिर की तब ‘साहित्य’ शब्द से ‘साहित्य’ शब्द की उत्पत्ति हुई और साधारणतः काव्यालोचना के अर्थ में ही ‘साहित्य’ शब्द प्रयुक्त होता रहा। केवल विश्वनाथ ने अपने ग्रन्थ का नाम ‘साहित्य दर्पण’ रखकर, ‘साहित्य’ शब्द को प्रमुख स्थान दिया है। विश्वनाथ के समय का निर्णय विद्वानों ने विक्रम संवत् १३५६ से १४४० के आस-पास किया है। पहिले पहिले साहित्य शब्द एक विशेषता के साथ विश्वनाथ के ‘साहित्य दर्पण’ से प्रारम्भ हुआ प्रतीत होता है। परन्तु पूरे साहित्य-दर्पण में (इतने बड़े ग्रन्थ में) विश्वनाथ ने भी कहीं भी साहित्य का अर्थ नहीं बतलाया। उसका विषय काव्य-वर्चा और काव्य मीमांसा ही है।

विश्वनाथ के पूर्व व पश्चात् के विद्वान् काव्य-मर्मज्ञ-भारत, भामह, कुन्तक, दण्डी, वासन, रुद्रट, राजशेखर, भट्टतोत, मम्मट, हेमचन्द्र आदि के नाट्य-शास्त्र, काव्यालंकार, काव्यादर्श, काव्य-मीमांसा, काव्य कौतुक, काव्य प्रकाश, काव्यानुशासन आदि ग्रन्थों में सर्वत्र-काव्य-मीमांसा, या तदन्तर्गत रसमीमांसा, अलंकार निरूपण, अथवा ध्वनि विचार की ही प्रधानता है। 'साहित्य' शब्द को, जिस आधुनिक अभिधा से हिन्दी में प्रयुक्त किया जाता है, वह शब्द शायद भारत में अंग्रेजी शासनकाल के बाद, बंगला से हमारे यहाँ आया। फारसी में इस शब्द को 'अदब', और मराठी में इसका पर्याय वाचक-शब्द 'वाङ्मय' है। पंडित महावीर-प्रसाद द्विवेदी द्वारा पारिभाषित "समस्त लिखित अक्षर ज्ञान भंडार को साहित्य कहते हैं" साहित्य का यह अर्थ विश्वनाथ के भी ध्यान में न आया होगा। बात असल में यह है कि प्राचीनकाल में सब कुछ वैद्यक, ज्योतिष, गणित से लगाकर ऊँचे से ऊँचे दर्शन आदि विषय पथ में, अनुष्ठान, में या कारिकाओं के रूप में लिखे जाते थे। इसलिए प्राचीन काव्य मीमांसाकार 'काव्य' शब्द से ही अक्षर बद्ध ज्ञान भंडार का अर्थ समझा करते थे। यह बात भारत अकेले में ही हो, ऐसी बात नहीं है। ऐरिस्टाटल ने भी "पोएटिक्स" (Poetics) में ही साहित्य-समालोचना के विषय में लिखा है, और होरेस (Horace) ने जिस पुस्तक में साहित्य समालोचना के सिद्धान्त समझाये हैं, उस पुस्तक का ही नाम Ars Poetica रखा था। पोप ने शैली का विवेचन 'An essay on criticism' में किया है और मुख्य बात यह है कि वह भी काव्य में ही है।

तात्पर्य यह है कि प्रारम्भ से ही काव्य और साहित्य में कोई भेद नहीं रखा गया और काव्य की आलोचना में साहित्य की आलोचना निहित थी।

हमारे काव्य-ग्रन्थों में काव्य के दो प्रकार के प्रयोजन माने गये थे।

१. स्वान्तः सुखाय प्रयोजन ।

(अर्थात् क्रीड़ा, विनोद, आनन्द, प्रीति)

२ लोक-पक्ष के प्रयोजन ।

(अर्थात् यश-प्राप्ति, अर्थ-प्राप्ति, शिव की रक्षा, और कान्ता संमित उपदेश ।)

आत्मलक्ष्मी-प्रयोजनों के कारण कवि से अपेक्षा की जाती थी कि उसमें प्रतिभा, व्युत्पत्ति, या बहुश्रुतता और अभ्यास हो । अनुभूति के साथ-साथ अभिव्यक्ति की स्पष्टता और प्रभविष्णुता पर सभी प्राचीन आचार्यों ने जोर दिया था और इसी कारण से प्रतिभा (Inspiration) एक तिहाई होने पर भी व्युत्पत्ति और अभ्यास (perspiration) को दो-तिहाई महत्व दिया गया था । केवल प्रेरणा से काव्य में काम नहीं चला करता । उस प्रेरणा को व्यक्त करने के लिये जिसे क्रोचे (Benadetto Croce) ने Intuitive moment नाम दिया है । कवि के पास पर्याप्त उपयुक्त साधन होने चाहिये । उसे अपने माध्यम शब्द और स्वरों पर पूर्ण अधिकार होना चाहिये । इसलिये श्री रामदास ने कवियों को “शब्द सृष्टि के ईश्वर” माना था । जितना अधिक शब्दों पर काबू होगा, जितना अधिक शब्दों के विषय में अभ्यास किया गया होगा, उतनी ही कविता में हृदय ग्राह्यता आती चली जायगी । और उतनी ही श्रुति-मधुरता बढ़ती चली जायगी । प्रत्येक साहित्य के समालोचकों को यही राय है । माईकैलइंजिलो नामक एक प्रसिद्ध शिल्पी ने लिखा था कि जितना सगमरमर कट-छटकर खराब ध्यादा होगा, उतनी ही मूर्ति सुन्दर और भव्य बनती जायगी । (The more the marble wasted the better the statue)

ये शब्द, साहित्य-रचना के लिये उतने ही लाभदायक सिद्ध हुये हैं जितने कि शिल्प-रचना के लिये ।

काव्य समालोचना के इन मोटे सिद्धान्तों पर, हमारे यहाँ प्राचीन काल में अत्यन्त ध्यान दिया गया था। भामह ने शब्द और अर्थ के सुन्दर सम्मिश्रण को ही काव्य बतलाया था। रुद्रट, मम्मट, वक्रोक्ति जीवितकार, प्रताप-रुद्र आदि काव्य-शास्त्रियों ने काव्य में शब्द को भी उतना महत्व दिया था जितना अर्थ को, और काव्यादर्श और अग्निपुराण में काव्य का सारा जादू शब्द में ही बतलाया गया है। रस भगधर ने तो यहाँ तक लिख दिया था कि—“रमणीयार्थं प्रतिपादकं शब्दं काव्यम्।”

शब्दों के चयन पर इतना जोर देने के कारण ही, प्राचीनकाल में, न केवल बड़े-बड़े राजा, कवि-सम्मान के लिये आतुर रह जाते थे, पर बहुतों ने तो अपने घरों में काव्य रस के अनुकूल भाषा बोलने की कड़ी व्यवस्था कर ली थी। कविवर राजशेखर की काव्य सीमांसा से हमें पता लगता है कि मगध के राजा शिशुनाग ने अपने अन्तःपुर में यह नियम बना लिया था कि कोई ‘ट’ वर्ग के चारों अक्षर, तीनों ऊष्मवर्ण और सकार का उच्चारण नहीं कर सकता था। शूरसेन के कुविन्द-राजा ने अपने अन्तःपुर में परुषाक्षरों का बोला जाना रोक दिया था और उज्जयिनी के राजा राहु-सांक के अन्तःपुर में केवल शुद्ध संस्कृत भाषा ही बोली जा सकती थी।

काव्य में रमणीय शब्द और “रसात्मक वाक्य” के चयन के विषय में कवियों को कितना सावधान रहना चाहिये, इसके कई दृष्टिक और आदेश, प्राचीन काव्य-सीमांसाकारों ने बना दिये थे। वामन ने काव्य-दोष बतलाते हुए पद, वाक्य और अर्थ के विभिन्न दोष बतलाए हैं। ध्वन्यालोककार ने रस-विकास में औचित्य का भंग न हो, इस विषय के नियम बनाये हैं और मम्मट ने रसदोष-स्थलों का सविस्तार विवरण दिया है।

इन सब कारणों से ही संस्कृत भाषा में पद-लालित्य, शब्द योजना, और श्रुति-मधुरता बढ़ती चली गई।

हमारे प्राचीन हिन्दी-कवियों ने भी इन्हीं विषयों के अध्ययन पर और आचार्यों के बनाये हुए नियमों के पालन पर विशेष ध्यान दिया था और इसीलिये तुलसी और सूर, बिहारी और मतिराम, घनानंद और सखान, मीरा और हरिश्चन्द्र के कवित्तों में और पदा में आनन्द-सागर की एक सुन्दर-तरंग मिला करती है।

दुःख का विषय है कि आधुनिक हिन्दी के आधकांश कवियों ने, अपने प्राचीन आचार्यों के अध्ययन की तरफ साधारण ध्यान देना भी उचित नहीं समझा। अंग्रेजी साहित्य को ही वे अपना आदर्श बनाए बैठे हैं। हिन्दी साहित्य-सम्मेलन का भी ध्यान अभी इस तरफ नहीं गया और इसीलिये हमारे प्राचीन आचार्यों के काव्य-समालोचना के ग्रन्थ, साधारण हिन्दी में अनुवादित नहीं हो पाए हैं। रस गंगाधर और साहित्य दर्पण के हिन्दी-अनुवाद अत्यन्त निकले हैं, किन्तु वे लिष्ट हैं। उनमें हिन्दी कवियों की कविताओं से उदाहरण देकर, सिद्धान्त समझाने का प्रयत्न बिलकुल नहीं किया गया है। अपनी भाषा की रक्षा करने के लिए यह अत्यन्त आवश्यक है कि इन ग्रन्थों का अनुवाद शीघ्र ही साधारण भाषा में आधुनिक हिन्दी कविता के उदाहरणों के साथ प्रकाशित किया जाय।

पाश्चात्य समालोचना-ग्रन्थों के मनन करने के हम विरुद्ध नहीं हैं। एरिस्टॉटल से लेकर ऑरनाल्ड तक कला-मर्मज्ञों के कई वर्ग रहे हैं। सभी का अध्ययन करना समीचीन ही है। इधर फ्रायड, एडल और डाक्टर युंग के मनोविश्लेषण विज्ञान के आधार पर साहित्यिक समालोचना होनी शुरू हो गई है। इसकी नकल हिन्दी में भी की जानी लगी है। यह शुभ लक्षण अवश्य है। परन्तु भाषा

सम्बन्धी अपूर्णताओं को दृष्टिगत रखा जाय, यही हमारी इच्छा है। नवीन शैलियों का विकास हमारे साहित्य में हो, इससे कौन सहमत न होगा। परन्तु उन नई भूल-भुलझों में पडकर नई-नई “थियोरीज” के चक्कर में, शब्दों पर काबू न करके, अपनी भाषा को क्षिप्त बना दें, या भाषा की दुर्गति कर डाले, यह किसी भी भाषा-भक्त को सह्य नहीं हो सकता। पाश्चात्य समालोचना के सिद्धान्तों के मनन करने के पूर्व, अपने आचार्यों के मोटे मोटे सिद्धान्त तो हृदयंगम हो जाने चाहिए।

हमारे यहाँ काव्य की अंतिम परिभाषा है “वाक्य रसात्मक-काव्यम्”। कितनी ही आधुनिक पद्य-रचना “रसात्मक वाक्य” की परिभाषा से बाहर जा रही है। “रसात्मक” समझने की आवश्यकता है। ‘रस’ का अर्थ है ‘आस्वाद्य’, जैसे भोज्य और पेय पदार्थों का स्वाद लिया जाता है वैसे ही काव्य-रस का स्वाद लिया जाता है। रसों के आधार भाव हैं। भाव मन के विकारों को कहते हैं जो वाणी, अंग-रचना, और अनुभूति के द्वारा, काव्यार्थों की भावना कराते हैं। विभाव, अनुभाव, और व्यभिचारी-भावों के संयोग से जो निष्पत्ति हो, उसे रस कहा गया है। भरत के इस सूत्र की टीकाये अनेक हो चुकी हैं। इसके मूल में शरीर-शास्त्रीय और मनो-वैज्ञानिक-तत्त्व निहित हैं। मानव मन के कुछ स्थायी भाव मान लिए गए हैं जो कि उपयुक्त अभिनय द्वारा नाट्य में, और शब्दों द्वारा, काव्य में जागरित, और उद्दीपित होते रहते हैं। ये स्थायी भाव आठ हैं, रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, और विस्मय। कोई-कोई ‘शम’ और बतलाकर नव स्थायी भाव बतलाते हैं। प्रत्येक स्थायी-भाव के आलम्बन-विभाव और उद्दीपन-विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी-भाव होते हैं। जहाँ नाव लहरों की तरह उठ कर थोड़े ही समय में विलीन हो जाते हैं, वे संचारी या व्यभिचारी भाव कहलाते हैं। जो भाव, रस का आस्वादन होने तक मन में ठहरते हैं वे स्थायी भाव हैं।

यह हजारों वर्ष पूर्व का विवेचन आज भी अत्यन्त आश्चर्यजनक है। आज के मनोविज्ञान के सूक्ष्मतम निष्कर्ष, अधिक से अधिक भी वहाँ तक नहीं पहुँचे। मन के अवचेतन (Sub-Conscious) अंश को आज अधिक महत्व दिया जा रहा है। मगर इसी अवचेतन अंश का ही तैत्तीस व्याभिचारी-भावों में वर्णन है। बिहेवियरिज्म (Behaviourism) और अनुभाव के सिद्धान्त एक से हो गए हैं। विभावों की पूरी तालिका, मानवी प्रवृत्तियों (Instincts) की विवेचना से टकर खाती है। रति या शृङ्गार को जो रसाधिराज इतने हजार वर्ष पहिले भरत मुनि ने स्वीकार किया था, वैज्ञानिक मात्रा में, आज के मनस्तववेत्ता फ्रायड, एडलर या युग उससे अधिक कुछ नहीं कहते। वर्तमान शास्त्रियों के Stimulants, Eroticism, Neurosis, Psychic projection और Determinant Moods पूर्व आचार्यों के सूक्ष्म विवेचन के आगे कुछ भी महत्व नहीं रखते।

परन्तु कठिनाई यह है कि हमारे नवयुवक कवियों के सामने, पूर्व-आचार्यों के सरल उदाहरण सहित ग्रंथ उपस्थित नहीं। जहाँ आदर्श सम्मुख नहीं हो वहाँ स्वभावतः चित्त, अन्य साहित्य की ओर जायगा। वह अन्य साहित्य, आज हमारे देश में अंग्रेजी साहित्य ही है, परन्तु उस अंग्रेजी काव्य को समझने के लिये हमारा लालन-पालन अंग्रेजी वातावरण में होना चाहिये। जब तक कि ऐसा न हो हम अंग्रेजी काव्य, और उसकी समालोचना, तथा उसके सिद्धान्त समझ ही नहीं सकते। परिणाम यह हुआ कि हम अपने सिद्धान्तों को छोड़ बैठे, और दूसरों के सिद्धान्त हृदयंगम नहीं कर पाये। इसलिये हमारे साहित्य में एक अद्भुत दल-दल-सा दृश्य उपस्थित हो रहा है।

साहित्यिक-दासता का अन्त होना चाहिये।

हिन्दी के आधुनिक काव्य में गीति-काव्य (Lyrics) की जो

बाढ आ रही है उसमें गंदला-पानी बहुत चला आ रहा है। यदि वह जल स्वच्छ होता (जो कहीं-कहीं अवश्य है) तो उससे साहित्य में निर्मलता निश्चय ही रहती। इस जल में अँधेजी छाया अवश्य (और बहुत) दिखाई पड़ती रही है। किसी ने खूब कहा था कि हमारे नये साहित्यिक कोरे ब्याही सोखों की तरह हैं। विलायतों में ताजे से ताजे कागज का काले किये जाते हैं तो उनकी पर्ण-मालाओं के उलटे सीधे तिरपेब ये लोग अपने दिलों में उतार लेते हैं।

हमारे तरुण उद्दीप्तमान-साहित्य-सेवियों का कर्त्तव्य यह होना चाहिये कि वे इस साहित्यिक-दासता का अन्त करें। साहित्यिक दासता केवल शैलियों तक ही होती तो गनीमत थी, मगर उसका उपत्तर रूप है विचारों की दासता। इस विचारों की दासता से साहित्य में दो रोग फैले हैं। पहिले तो हमारी मौलिकता का अन्त हो रहा है दूसरे साहित्य में अराजकता या लच्छखलता बढ़ रही है।

अन्य साहित्य के अध्ययन करने में हम कोई दोष नहीं समझते और उनकी अच्छी बातें हमारे साहित्य में लेने में भी हमारे साहित्य की भलाई होगी ही। मगर आँख बन्द करके दूसरे साहित्य के पीछे पड़ जाना, किसी भी स्वाभिमानी को शोभा नई देता और मुख्य कर उस हालत में जब कि यूरोप में अँग्रेज साहित्य फ्रेंच, जर्मन, और रूसी साहित्य के बहुत पीछे मान जाता है।

प्रगतिशील साहित्य

श्रम और श्रमार्जित-धन का सुन्दर समन्वय देशोन्नति के साथ-साथ, देश के नवयुवकों के विचारों पर एक ऐसा प्रभाव उत्पन्न करता है जिससे यथा

वादिता की दृष्टि से हमारे साहित्य में भी नवीन-स्फूर्ति आ सकती है, और यह पुनः लक्षण है कि प्रगतिशील-साहित्य, अच्छी तरह बढ़ रहा है। परन्तु हमारे देश के साहित्य में इस समय जो कमी है वह यह कि अभी तक यह साहित्य ऐसा नहीं हो पाया कि जो मानव जाति की कला की उन्नति को एक पग भी आगे बढ़ा सके। प्रगतिवाद की रचनाएँ, इस समय अपने शौच में हैं, इसलिये उसके सम्बन्ध में अधिक कहना उपयुक्त नहीं है।

प्रगतिवाद पर, हिन्दी में, कतिपय विद्वानों के अपवाद को छोड़कर, जो चर्चाएँ हुई हैं, वे बहुत ऊपरी सतह की चर्चाएँ हैं। मार्क्स, एन्जल्स और लोनिन तो बहुत दूर हैं, लारकी, एन्डरसन, बर्ट्रान्ड रसल और काडविल की पुस्तकें पढ़कर, और उन्हें पचाकर, फिर साहित्य की प्रगति के विषय में वैज्ञानिक दृष्टिकोण बनाने वाले हिन्दी में दो ही कितने सकते हैं ?

यह देखकर वास्तव में दुःख होता है कि आज के अधिकांश प्रगतिशील लेखक, केवल "प्रेस कर्निंग" के भरोसे निराशावादी, और निम्न दर्जे का पार्टी-प्रोपेगण्डा वाला साहित्य-सृजन कर रहे हैं। क्या यह इष्ट है ? क्या इससे मानवजाति के कलात्मक-विकास की दिशा में एक पैर भी आगे बढ़ाया जा सकता है ?

गोर्की के सभापतित्व में, रूस में एक साहित्यिक-सभा हुई थी, जिसके मैनीफेस्टो के यह वाक्य महत्व के हैं.—

“हम समझते हैं कि वर्तमान रूसी-साहित्य आश्चर्यजनक रूप से रीतिबद्ध, दुरुह, और एकरस है। हम कहानियाँ, उपन्यास और पुरानी तथा नवीन-शैली में रूढ़िग्रस्त नाटक लिखने के लिए खतत्र हैं, बशर्ते कि वह सामाजिक विषय पर हो। हम केवल एक बात चाहते हैं कि कला की प्रत्येक वस्तु सर्वाङ्गीण और वास्तविक वस्तु हो, और वह जीवन विशेष से अनुप्राणित हो।”

हम अपने नवयुक्त प्रगतिशील लेखकों का ध्यान, इस ओर आकर्षित करते हैं कि उनकी रचनाओं में सर्वांगीण और वास्तविक-वस्तुएँ होनी चाहिये। सदियों गुजर जायेंगी मगर टालसटाय को लोग हमेशा पढ़ते रहेंगे, इसका कारण यही है कि उनकी रचनाएँ जीवन विशेष में अनुप्राणित थीं। यही हाल हमारे प्रसिद्ध उपन्यासकार प्रेमचंदजी का है।

भारतीय प्रान्तिक साहित्य में इस प्रश्न पर, साहित्यिकों में काफी विवेचना हो चुकी है। इस प्रसंग में बंगाल में बुद्धदेव बसु, गुजरात में रामनारायण पाठक, और रमणलाल वैसाई, महाराष्ट्र में खांडेकर, काणेकर, देशपांडे आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। हिन्दी के कतिपय प्रगतिवादी लेखक, निरे भ्रंसवाद का प्रचार कर रहे हैं। मैं उनसे प्रार्थना करूँगा कि वे ऐसा न करें और गोर्की टालसटाय और भारत के प्रान्तीय साहित्यिकों के गम्भीर लेखों का मननपूर्वक अध्ययन करके ऐसे नवीन-साहित्य का सृजन करें जो आशावादी हो। इसी में देश-का और नवीन साहित्य का हित है। इस दृष्टि से अभी निकले हुए कुछ कहानी के ग्रन्थ और कुछ उपन्यास अवश्य अच्छे हैं।

हिन्दी का विराट-रूप

वर्तमान हिन्दी-भाषा वास्तव, में ऐसी भाषा नहीं है, जिसमें बिना परिवर्तन किये सारे देश का काम चल सके। सुधार की अत्यन्त आवश्यकता है। एक संकुचित दायरे से निकाल कर, वर्तमान हिन्दी को एक विराट-रूप देने की आवश्यकता है। उसके शब्द-कोश को भी बढ़ाना है। मिलाने-मिलाने की शक्ति भी बढ़ानी है। अनेकानेक साहित्यिक-अंगों की भी भिन्न-भिन्न प्रान्तों के अनुसार पूर्ति करनी है। महाराष्ट्र-देश में हिन्दी को मराठी भाषा मराठी साहित्य, मराठी कहावतों का अधिकाधिक सहारा लेना पड़ेगा। बंगाल में बंगाली-भाषा व साहित्य का प्रभाव

स्वीकार करना पड़ेगा। वहाँ का साहित्य, वहाँ की लोकोक्तियाँ, और वहाँ के रहन-सहन का भी हिन्दी-साहित्य पर प्रभाव पड़ेगा जिसके लिये हमें उद्यत रहना चाहिये। पंजाब में पंजाबी, गुजरात में गुजराती, मद्रास में तमिल, तेलगू, मलयालम, और कनाडी-भाषा का प्रभाव हिन्दी भाषा पर पड़े बिना कैसे रह सकता है? जिस प्रान्त अथवा जिन प्रान्तों में फारसी, उर्दू, अरबी या पश्तो के शब्द ज्यादा बोले जाते हैं उन प्रान्तों में हिन्दी का वह रूप आवेगा जिसे हम आज हिन्दुस्तानी या उर्दू कहते हैं। इस दृष्टि से इस समय हिन्दी और हिन्दुस्तानी या उर्दू में भेद दिखाकर एक का समर्थन और दूसरे का विरोध करना देश के ही लिये नहीं, हिन्दी के लिये भी हानिकारक है।

सारे भारत की हिन्दी राष्ट्र-भाषा होते हुये भी प्रत्येक प्रान्त की हिन्दी अलग अपना स्वत्व रखेगी ही। बंगाल में जो हिन्दी भाषा बोली जायगी उससे उस हिन्दी-भाषा में फर्क होगा जो पेशावर की तरफ लिखी या बोली जावेगी। इंगलिश भी एक ही भाषा है, मगर स्कॉटलैंड, आयरलैंड, वेल्स, आस्ट्रेलिया, और अमेरिका में जो अंग्रेजी, बोली या लिखी जाती है, उससे उस अंग्रेजी में काफी फर्क है जिसे आज हम किंग्स इंगलिश (King's English) कहते हैं।

जब तक हम हिन्दी के भिन्न-भिन्न रूपों के लिये तैयार नहीं हो जाते तब तक राष्ट्र-भाषा का प्रश्न हल नहीं हो सकता। इतने बड़े महाद्वीप की व्यापक भाषा के लिये विराट्-रूप की अत्यन्त आवश्यकता है।

उत्तर प्रदेश की वर्तमान हिन्दी-भाषा को इसी रूप में सारे देश पर लाद देना अनुचित होगा। यह शुभ लक्षण है कि हिन्दी में आज बंगाली, गुजराती, मराठी, पंजाबी, लेखक न सिर्फ बढ़ रहे हैं, वरन् वे पर्याप्त लोक-प्रियता भी प्राप्त कर रहे हैं। इस प्रकार

हिन्दी-भाषा नव-नवीन शब्द, मुहावरे, और लोकोक्तियों से परिपुष्ट हो रही है। साथ-साथ हमारी अखिल भारतीय सांस्कृतिक अखण्डता की दृष्टि से भी परस्पर साहित्यिक आदान प्रदान बहुत ही शुभ है। बंगला भाषा के बंगला-भाषी कई मान्य लेखक, हिन्दी साहित्य को आज सुसज्जित कर रहे हैं, यथा सर्वश्री नलिनो मोहन सान्याल, चित्तिमोहन सेन, उषादेवी मिश्रा आदि। गुजराती के लेखक भी हिन्दी में अच्छे-अच्छे हैं, यथा—श्री बाप्शी, मुंशी, कालेलकर, श्री इन्द्र बराबडा इत्यादि। मराठी के लेखकों में लक्ष्मणनारायणजी गर्दे, पराडकर, माचवे, आगरकर, भालेराव आदि अच्छे लेखक हैं। इन लोगों ने जो हिन्दी साहित्य की सेवा की है वह भुलाई नहीं जा सकती।

राष्ट्र-भाषा के लिए शब्द-कोश बढ़ाने की, न कि घटाने की जरूरत है। उसके साथ-साथ भाषा की सम्मिश्रण-शक्ति और समयानुसार बदलते रहने की शक्ति पर भी दृष्टि रखना आवश्यक है। हिन्दी भाषा को सर्वरूपेण उपयुक्त बनाना भी हमारा कर्तव्य है।

समय ऐसा आ चुका है कि हमें हिन्दी के रचनात्मक प्रोग्राम बनाकर उन कमियों को पूरा करने के शुभ कार्य करने का श्रीगणेश करने में जुट जाना चाहिए, जो राष्ट्र-भाषा की गद्दी पर बैठालने के लिए, हिन्दी भाषा के लिए साहाय्य प्रदान करेगा।

सम्मेलन के लिए कतिपय सुझाव

सम्मेलन के सामने हिन्दी-साहित्य-सेविधों के संगठन, परस्पर विचार विनिमय का, कार्यक्रम तो है ही। साथ ही एक "रीडर्स डायजेस्ट" की भाँति ऐसी पत्रिका की योजना होनी चाहिये जिसमें सारे भारतवर्ष के हिन्दी

के मासिक-पत्रों, साप्ताहिक-पत्रों और दैनिक-पत्रों में निकले हुए सुन्दर साहित्यिक लेखों का संग्रह हो। यह निष्पक्ष भाव से चयन किया जाय व विद्वानों का सम्पादक-मंडल इसका सम्पादन करे। मेरे विचार में इस प्रकार की पत्रिका लोक-प्रिय हो जायगी और वह संग्रह हमारे वार्षिक-साहित्य की प्रगति का भी परिचय करावेगा।

एक दूसरा सुझाव यह भी है कि हम बहु-भाषी बने। अंग्रेजी बोलने की जैसी प्रतिद्वन्द्विता हमारे बीच में रहती है, यदि प्रान्तीय भाषाओं को जानकर, हम अखिल भारतीय-संस्कृति का अध्ययन और आकलन उदारभाव से कर सके तो कितना अच्छा होगा। क्या यह हमारे लिए लज्जा का विषय नहीं है कि हम चौसर बर्न्स और शेक्सपियर का स्वाद बड़े प्रेम से लेते रहें और अपने ही देश के बकिम, रवीन्द्र, नानालाल, समर्थगुरु रामदास, तुकाराम और कलापी या गालिव या इकबाल को हम मूल में पढ़ने की इच्छा भी न रखें ?

नागरी लिपि में, हिन्दी भाषा में, अर्थात् सहित इन लोगों के ग्रन्थों का उन्हीं की भाषा में प्रचार होना आवश्यक है।

सजीव कविता

स्थूल रूप में कला अभिव्यक्ति के अतिरिक्त और कुछ नहीं है और कलाकार की सफलता अथवा असफलता का मापदण्ड उसके भावों की अभिव्यक्ति की सफलता अथवा असफलता ही है। यदि लेखक अथवा कवि अपने भावों को ठीक-ठीक पूर्णतः व्यक्त नहीं कर सका तो हम कहेंगे कि वह अच्छा लेखक या कवि नहीं है, उसका भाषा पर अधिकार नहीं है। अच्छे साहित्यिक के लिए भाषा पर पूरा अधिकार होना अनिवार्य है। साहित्यिक रचना के लिए किसी वस्तु का कोरा वर्णन पर्याप्त नहीं समझा जाता। वह वर्णन रोचक होने के लिए हृदय ग्राही एवं मर्मस्पर्शी भाषा में होना चाहिए। पाठक अथवा श्रोता के हृदय में उन्हीं भावनाओं और अनुभूतियों को उत्पन्न करने के लिए जिनका लेखक स्वयं अनुभव कर चुका है, उसे ऐसी भाषा का प्रयोग करना चाहिए जिससे शीघ्रातिशीघ्र अभिप्रेत अर्थ का पाठक को बोध हो सके।

अतएव अच्छी भाषा के लिए जिन गुणों की आवश्यकता बताई गई है उसमें शुद्धता, सरलता, स्पष्टता, यथार्थता, सामंजस्य, लयता और औचित्य के अतिरिक्त सजीवता एवं मर्मस्पर्शिता भी हैं। वास्तव में किसी कवि अथवा लेखक की शैली की मोहिनी-शक्ति को और भी मोहक बनाने के लिए इन्हीं सब गुणों की आवश्यकता हुआ करती है। लेखक के मुकाबिले में कवि को थोड़े से शब्दों द्वारा अधिक गभीर भाव व्यक्त करना भी अनिवार्य हो जाता है और यह अवश्य कठिन कार्य है। महाकवियों की भाषा भाव का अनुगमन करती है। उनकी कविता में ऐसे शब्द होते हैं जिनके उच्चारण मात्र से अर्थ ध्वनित हो जाता है। जहाँ वे कोमल भावना व्यक्त करना चाहते हैं, वहाँ उनकी भाषा में ध्वनि-लालित्य एवं श्रुति-कोमलता अपने आप आती रहती है और उग्र भावनाओं को व्यक्त करते समय

उनकी पदावली भी ओजपूर्ण हो जाती है। 'रामचरित मानस' में ऐसे असंख्य उदाहरण भरे पड़े हैं। जब हम पढ़ते हैं कि —

करुन किंकिन नूपुर धुनि सुनि
कहत लखन मन राम हृदय गुनि

तो छोटे-छोटे कोमल मधुर एव ललित शब्दों को दुहराते हुए ऐसा प्रतीत होने लगता है कि वास्तव में सीताजी के कंकन, करधनी और नूपुरों की आवाज सुनाई दे रही है और जब वर्षा ऋतु के वर्णन में गोस्वामीजी लिखते हैं कि—

घन घमण्ड नभ गरजत घोरा
प्रियाहीन हरपत मन मोरा

तो प्रथम पंक्ति से बादलों के गरजने की आवाज का यकायक आभास होने लगता है। "घो ओ ओ रा आ आ" शब्द बड़ी देर तक कानों में प्रतिध्वनित होता रहता है और दूसरी पंक्ति के कोमल शब्दों से, डरे हुए मन की मूर्ति, प्रत्यक्ष दृष्टिगोचर होती है। वास्तव में, नाद-शक्ति (Sound Force) के द्वारा मानसिक चित्र उपस्थित करने में गोस्वामीजी अद्वितीय रहे हैं।

ध्वनि-योजना

ध्वनियों की योजना प्रसङ्गानुसार होनी आवश्यक है। विजय-वाहिनी सेना के वर्णन के लिए श्रुति-मधुर ध्वनि-प्रयोग अथवा कोमल-कान्त पदावली अनुपयुक्त होती है। इसीलिए आचार्य केशवदास की 'राम चन्द्रिका' में महाराज रामचन्द्रजी की सेना का निम्नलिखित वर्णन, ऊँची कल्पना होते हुए भी असंगत ही ज्ञात होता है.—

राज्य की चतुरङ्ग चमूचय को गनै केशव
गज समार्जनि

सूर तुरङ्गन के उरभै पग तुङ्ग पताकनि की
 पट साजनि
 दूटि पर तिन ते मुकता धरणी उपमा वरनी
 कवि राजनि
 विहु किधौ मुख फेननि के किधौ राजसिगी सवै
 मङ्गल लाजनि

इस छन्द में 'सूर-तुरङ्गन' शब्दों को छोड़कर कोई शब्द ऐसा नहीं है जिससे उत्साह से भरे हुए युद्धोन्मत्त घोड़ों की बड़ी-बड़ी टापों की आवाज कान में सुनाई देती हो। छन्द के सारे वातावरण से प्रतीत यह होता है कि किसी राजा-महाराजा के ब्याह के अवसर पर बरात में शोभा के लिए सजे हुए, आभूषण और बहु-मूल्य झालरों से ढके हुए सुन्दर घोड़े धीरे-धीरे चले जा रहे हैं ॥

इसी सेना के वर्णन में एक दूसरा 'कमल' छन्द इस प्रकार है—

राघव की चतुरङ्ग चमू चपि
 धूरि उठी जल हू थल छाई
 मानों प्रताप हुतासनि धूम सों
 केशवदास अकास न माई
 मेरु कै पच प्रभू न किधौ
 विधि रैनुमथी नवरीति चलाई
 दुख निवेदन को भवभार को
 भूमि किधौ सुरलोक सिधौ

इस छन्द में भी सेना के योद्धाओं के उत्साह, घोड़ों की दिन-दिनाहट, हाथियों की चिंघाड़ अथवा अस्त्रशस्त्रों की गड़गड़ाहट और विजयनाद अथवा शङ्खनाद का किंचित् मात्र भी आभास प्रतीत नहीं होता। कोमल शब्दों के कारण, सेना के कारण उठी हुई 'धूरि' भी नवनीत-सी कोमल 'रेनु' बनकर दैवीरूप में ब्रह्मा के सम्मुख जाती हुई प्रतीत हो रही है ॥ उत्प्रेक्षा एवं कल्पना सुन्दर

होते हुए भी छन्द का सारा वातावरण अन्तिम दो चरणों में आकर नष्ट-भ्रष्ट हो गया है।

हमारा यह तात्पर्य नहीं है कि आचार्य केशवदास महाकवि नहीं थे। हमारा तात्पर्य केवल यह है कि प्रसंगानुसार ध्वनियों के आयोजन एवं शब्द-चयन के ऊपर ध्यान न देने के कारण उनकी कविता में उस चमत्कार की झलक नहीं मिलती जो 'रामचरित मानस' में सर्वत्र सुगमता से मिल जाती है। स्वभाव से शृंगारी एवं रसिक होने के कारण केशव की 'रामचन्द्रिका' में जहाँ नैसर्गिक शोभा अथवा शृंगार-स्थलों का वर्णन है वह अवश्य सुन्दर हो गया है। श्रीराम के रंगमहल के विषय में निम्नलिखित चतुष्पदी छन्द पर एक दृष्टि डालनी अनुचित न होगी—

आई बनि वाला गुण गण माला
 बुधि-बल रूपन बाढी
 शुभ जाति चित्रिणी चित्र-गेह ते
 निकसिभई जनु ठाढी
 मानों गुणसगनि यों प्रतिअंगनि
 रूक रूच बिराजै
 बीनानि बजावैं अदभुत गावैं
 गिरा रागिनी लाजैं

कोमल एवं सुकुमार शब्दों के द्वारा नृत्य एवं संगीत का आभास अनायास ही होने लगता है। इसी प्रकार निम्नलिखित सुरेन्द्रवज्रा छन्द में अग्नि-परीक्षा के अनन्तर सीताजी की शोभा का इतना सुन्दर वर्णन अन्य किसी काव्य-ग्रन्थ में मिलना दुर्लभ है।

आलावरी माणिक-कुंभ शोभै
 अशोक लग्ना बन देवता नी
 पालाशमाला कुसुमालि मध्ने
 बसन्त लक्ष्मी शुभ लक्ष्णा सी

आरक्त पत्रा शुभ चित्र-पुत्री
 मनो विराजै अति चारुवेखा
 सम्पूर्ण सिन्दूर प्रभास कैधौ
 गणेश भालस्थल चन्द्ररेखा

‘रामचन्द्रिका’ में जहाँ शृंगार के, रगमहल के, नैसर्गिक शोभा के अथवा सीताजी के सौन्दर्य के वर्णन सुन्दर हैं वहाँ सेना अथवा युद्ध के वर्णन डगमग-डगमग करते ज्ञात होते हैं। प्रतीत यह होता है कि ‘केशव’ का हृदय युद्ध से बहुत दूर था अथवा ओजस्वी वर्णन में उनकी लेखनी चलती ही नहीं थी। अश्वमेध यज्ञ के समय लवकुश का लक्ष्मण की सेना के साथ युद्ध का दृश्य वर्णन करते हुए निम्न-लिखित सवैये पर एक दृष्टि डालनी पर्याप्त होगी :—

अति रोष रसे कुश केशव
 श्री रघुनायक सौं रणरीति रचै
 त्यहि बारन बार भई बहु बारन
 खड्ग हनै न गनै बिरचै
 तहँ कुंभ फटै गजमोति कटै
 ते चले बहु शोणित रोचि रचै
 परिपूरन पूर पनारन ते
 जनु पीक कपूरन की किरचै ।

यहाँ युद्ध की छाया तक का बोध नहीं हो रहा। बारबार ‘बारन’ ‘गजमोति’ ‘पीक’ ‘कपूरन’ ‘किरचै’ आदि शब्दों से किसी शृंगारी वर्णन का सा आभास होता है। सवैया छन्द साधारणतः युद्ध-वर्णन के लिए अनुपयुक्त माना गया है। यहाँ छन्द भाव के अनुरूप नहीं है और भाषा में ओज गुण का नामनिशान तक नहीं है। उच्चारण मात्र से तो क्या, बारबार पढ़ने पर भी अर्थ ध्वनित नहीं होता। श्रेष्ठ कवि वे ही होते हैं जो अपनी रचना में प्रसंगानुसार ललित कोमलकान्त पदावली भी सुना सकते हैं, ओजस्वी रचना भी सुना सकते हैं और गम्भीर जलद-नाद भी सुना सकते हैं।

इस सम्बन्ध में श्री महादेवी वर्मा का “एकान्त” पर लिखा हुआ निम्नलिखित सुन्दर गीत भी मुझे सहसा याद आ जाता है—

कामना की पलकों में भूल
नवल फूलों के छूकर अग
लिए मतवाला सौरभ साथ
लजीली ललिकाएँ भर अक
यहाँ मत आओ मत्त समीर
सो रहा है मेरा एकान्त

लालसा की मदिरा में चूर
क्षणिक भंगुर यौवन पर भूल
साथ लेकर भौँरों की भीर
विलासी हे उपवन के फूल
बनाओ इसे न लीलाभूमि
तपोवन है मेरा एकान्त

निराली फल कल में अभिराम
मिलाकर मोहक मादक गान
छुलकती लहरों में उद्दाम
छिपा अपना अस्फुट अह्वान
न कर हे निर्भर ! भङ्ग समाधि
साधना है मेरा एकान्त

विजय वन में बिखरा कर राग
जगा सोते प्राणों की प्यास
ढाल कर सौरभ में उन्माद
नशीली फैलाकर निश्वास
लुभाओ इसे न मुग्ध वसन्त
विगामी है मेरा एकान्त

वेदना-प्रधान कवियित्री को एकान्त बड़ा प्रिय है। वह उनकी तपोभूमि, वैराग्य का स्थान एवं साधना स्थल है। किन्तु मत्त समीर,

विलासी और, मदोन्मत्त वसन्त और कलकल करता हुआ निर्भर उनके एकान्त में विघ्न डाल रहे हैं। अतएव वह उनसे प्रार्थना करती है कि उसके एकान्त को भंग न करें।

कल्पना की आभा एवं भावनाओं का बाहुल्य होते हुए भी हमें इस गीत में तपस्या की कठोर-भूमि एवं कठिन साधना-स्थल का कोई परिचय प्राप्त नहीं होता। कोमल शब्दों का जिस प्रकार प्रयोग किया गया है उनसे वह वातावरण दुष्यन्त और शकुन्तला के प्रेम-परिणय के लिए नैसर्गिक शोभा द्वारा सजा हुआ कल्प ऋषि के आश्रम का एक भाग प्रतीत होता है, जहाँ शृंगार रस के उद्दीपन विभाव के रूप में एकान्त स्थल का वर्णन, लालसा की मदिरा, विलासी भौरों की लीला-भूमि, मोहक-मादक गान और नशीले निश्वास, रति-प्रेम और अनुराग आदि मनोविकारों को बढ़ाने में समर्थ हो सकते हैं। किन्तु न तो यहाँ एकान्त की शुष्कता अथवा भीषणता का आभास होता है और न शान्त स्थल का ही वातावरण प्रतीत होता है जहाँ शान्ति से बैठ कर परमात्मा का चिन्तन किया जा सकता हो।

गोस्वामीजी ने भी 'रामचरित मानस' के उत्तर काण्ड में भगवान् शिवजी के मुख से श्री काकभुशुण्डिजी के एकान्त-स्थल का वर्णन कराया है। वह वातावरण बिल्कुल ही दूसरा है। शिवजी पार्वती से कहते हैं :—

गिरि सुमेर उत्तर दिशि बूरी
नील सैल इक सुन्दर भूरी।
तासु कनकमय सिखर सुहाए
चारि चार मोरे मन भाए।
तिन्ह पर इक इक बिटप विसाला
बट पीपर पाकरी रसाला।
सैलोपरि सर सुन्दर सोहा
मनि सोपान देखि मन मोहा।

सीतल अमल मधुर जल, जलज बिपुल बहुरंग ।
कूजत कलरव हंम गन, गुजत मञ्जुल भृङ्ग ॥

तेहि गिरि रुचिर बसइ खग सोई ।
तासु नास कल्पान्त न होई ॥
मायाकृत गुन दोष अनेका ।
मोह मनोज आदि आविवेका ॥
रहे व्यापि समस्त जग माँहीं ।
तेहि गिरि निकट कबहुँ नहिं जाहीं ॥
तहँ बसि हरिहि भजइ जिमि कागा ।
सो सुनु उमा सहित अनुरागा ॥
पीपर तरु तर ध्यान सो घरई ।
जाप जग्य पाकर तर करई ॥
आँख छाँह कर मानस पूजा ।
तजि हरि भजन काज नहि दूजा ॥

यहाँ भगवान ही आलम्बन हैं, बहुरंग कमल, मंजुल भृङ्ग, सुन्दर तालाब, बट, पीपर, पाकरी, और आस्र वृत्त हरि-विषयक रति के उद्दीपन में सहायक होते हैं। देव विषयक रति भक्ति का पर्याय है और श्री रूप गोस्वामी ने अपने 'उज्ज्वल नीलमणि' में माधुर्य-रस (अथवा भक्ति-रस) को सबसे अधिक उज्ज्वल-रस बतलाया है। मधुर से मधुर परमानन्द देने वाला यह रस 'राम-चरित-मानस' के उत्तर-काण्ड में भरा पड़ा है। भक्ति-रस के साथ साथ मोह, मनोज आदि अविवेकों का अभाव एवं 'निर्वेद' का अस्तित्व बता कर शान्त-रस का वातावरण भी ला दिया गया है। वास्तव में काकभुशुण्डि के एकान्त-स्थल का चित्ताकर्षक-वर्णन करके गोस्वामीजी ने पाठक का ध्यान आगे आने वाले विषय, काकभुशुण्डि की पूर्व-जन्म कथा, ज्ञान-भक्ति-निरूपण, 'ज्ञान-दीपक', भक्ति और भजन की महान-महिमा की ओर बरबस आकर्षित कर लिया है।

यदि एकान्त-स्थल का ऐसा सुन्दर वर्णन न होता तो संभवतया आगे आने वाले विषयों के पढ़ने में भी चित्त न लगता ।

जहाँ एकान्त-स्थल की नैसर्गिक शोभा, कुछ शब्दों द्वारा शान्त-रस में अथवा निर्वेद या वैराग्य की व्यञ्जना में बाधा उपस्थित करती है, वहाँ दूसरे शब्दों द्वारा अथवा कुछ शब्दों के हेर-फेर के द्वारा वही नैसर्गिक-शोभा भक्ति भाव को पूर्ण-रूपेण सहाय्य भी प्रदान करने लगती है । गोस्वामीजी की 'हार भक्ति' 'सयुत-विरत विवेक' थी । अतएव भक्ति के साथ-साथ शान्त-रस का उद्रेक होना कोई असम्भव बात नहीं है ।

भक्त एव धर्मात्मा होने के कारण श्री काकभुशुंडि के एकान्त-स्थल के सुन्दर एवं मनमोहक-वर्णन में सफल होना स्वाभाविक ही है, किन्तु वीर-रस अथवा युद्ध के वर्णन में भी गोस्वामीजी ने वैसी ही सफलता प्राप्त की है । कुम्भकर्ण के युद्ध सम्बन्धी निम्नलिखित दोहे चौपाइयों से हमारे मत का समर्थन होता है -

महानाद करि गर्जा, कोटिकोटि गहि कीत ।

महि पटकइ गजगज इव, सपथ करइ दससीस ॥

भागे भालु बलीमुख जूथा । वृक्ष विलोकि जिमि मेल बरूथा ॥
चले भागि कपि भालु भवानी । विकल पुकारत आरत बानी ॥
मह निशिचर दुकाल सम अहई । कपिकुल देस परन अब चहई ॥
सकरुन बचन सुनत भगवाना । चले सुधारि सरासन बाना ॥
खैंचि धनुष सर सत सधाने । छूटे तीर, मरीर समाने ॥
लागत सर धावा रिस भरा । कुघर डगमगत डोलति धरा ॥
लीन्ह एक तैहि सैल उपाटी । शुकुल तिलक भुजा सोई काटी ॥
धावा बाम बाहु गिर घारी । प्रभु सोइ भुजा काटि महि पारी ॥
काटै भुजा सोइ खल कैसा । पच्छीन मदर गिरि जैसा ॥
उग्र बिलोकनि प्रभुहि बिलोका । असन चहत मानहुँ त्रैलोका ॥

करि चिक्कार घोर अति, धावा बदन पसारि ॥
गगन सिद्ध सुर त्रासति, हा हा होति पुकारि ॥

‘मानस’ में युद्ध के सभी वर्णन इसी प्रकार ओजपूर्ण हैं। चौपाई और दोहे अत्यन्त छोटे छन्द होते हुए भी गोस्वामीजी ने इन्हीं छोटे छन्दों द्वारा नाना प्रकार के विषयों का एवं नवों रसों का बड़ा सुन्दर वर्णन किया है। हमने एक अन्य लेख में लिखा था कि ‘साकेत’ के प्रारम्भ करने के लिए यदि छोटा छन्द प्रयुक्त न किया जाता तो ‘साकेत’ अधिक सफल काव्य-ग्रन्थ होता। छोटा छन्द श्रद्धेय गुप्तजी की शैली के अनुकूल नहीं है। उनकी शैली तो गीतिका, हरिगीतिका अथवा रोला छन्द के अनुकूल प्रतीत होती है और उनकी काव्य-प्रतिभा उन्हीं छन्दों में प्रस्फुटित हुई है। ‘साकेत’ के प्रथम चार सर्गों में अन्त्यानुप्रास एवं पाद-पूर्ति घड़ी की ‘टिक-टिक-टिक टिक’ की भाँति शुष्क एवं नीरस आती चली जाती है, परन्तु ‘मानस’ की चौपाइयों अत्यन्त सजीव-भाषा में रची गई हैं जो समुद्र की उन लहरों की भाँति हैं जो एक ही स्थल पर देखने से नाना रूप-रंग की, कभी छोटी कभी बड़ी, कभी साधारण, कभी विकराल, प्रतीत होती हैं, और जो नाना प्रकार के घात-प्रतिघात करती रहती हैं किन्तु जिनको देखते चित्त किंचित भी नहीं थकता। सुन्दर काव्य की कसौटी यह नहीं है कि उसकी कितनी प्रतियों बिकीं या कितने व्यक्तियों ने उसे पढ़ा ? यदि एक पाठक ने भी उस काव्य को तीस चालीस बार पढ़ा हो और फिर भी उसका पढ़ने को चित्त चाहता हो तो हम उसे अवश्य सुन्दर-काव्य की श्रेणी में ला सकेंगे।

‘रामचरित-मानस’ की पद्धति पर दोहा, चौपाई में लिखे गए कई आधुनिक काव्य-ग्रन्थों में, भाषा-सौष्ठव एवं प्रबन्ध सौष्ठव की दृष्टि से राजनीति एवं देशभक्ति से ओत-प्रोत, पं० द्वारिकाप्रसादजी मिश्र का ‘कृष्णायन’ सर्वोपरि है।

भगवान् कृष्ण का जन्म अयोध्या में नहीं हुआ था, मथुरा (व्रज-भूमि) में हुआ था। इसलिए व्रजभाषा अथवा खड़ी बोली को छोड़ कर 'कृष्ण-चरित' का अवधी भाषा में लिखा जाना कुछ खटकता अवश्य है किन्तु कविवर का अवधी भाषा पर अच्छा अधिकार प्रतीत होता है। संस्कृत-प्रचुर तत्सम शब्दों के कारण यद्यपि 'मानस' का माधुर्य उसमें सर्वत्र नहीं मिलता, फिर भी कृष्णायन में प्रसंगानुकूल शब्द-योजना पर अधिकतर ध्यान दिया गया है।

'जय काण्ड' से, भीम-दुर्योधन गदा-युद्ध विषयक, ओजपूर्ण सुगठित भाषा के एक सुन्दर अंश को, उदाहरण के रूप में यहाँ उद्धृत करने का लोभ हम संवरण नहीं कर सकते :—

उत्थित गदा गुर्वि, गिरि सारा ।
 आरमेउ ससुहाय प्रहारा ॥
 मनहुँ द्विरद-द्वय दन्ताघाता ।
 चहत क्रुद्ध अन्योन्य निपाता ॥
 गत प्रत्यागत, मंडल विचरण,
 महा रौद्र रण लोम प्रहर्षण ।
 मही चरण निर्घात प्रचण्डा,
 दमकत अन्तराल भुजदण्डा ।
 पुनि पुनि घोर गदा—सघर्षण,
 भुवन-व्यापि जनु वेणु-रफोटन ।

अग्नि-कणन परिवृत सुभट, शोभित दोउ विशाल ।
 उडत ज्योतिरिङ्गण मनहुँ, घेरि महा तरु शाल ॥

शत शत निर्दय करत आक्रमण,
 रक्त-सिक्त दोउ नख-शिख भीषण ।
 वावत क्षत-विक्षत अँग-अगा,
 रुधिर गन्ध जनु मत्त-मतङ्गा ।

शोणित परिग्लुत गदा भँपायी ,
हनति गरजि अरि छिद्रहिं पायी ।
मूर्त सत्त दुर्योधन भीमा ,
बल आगाध अभ्यास अभीमा ।
जानत गति विवि दोउ अनन्ता ,
दुराधर्प, दुर्जेय, दुरन्ता ।
प्रकटत कौशल, भुज-नल-वैभव ,
सत्त न करि इन्-एक पराभव ।
युद्धत वध प्रण वद्ध वृकोदर ,
क्रुद्ध, रौद्र मानहुँ यम सहचर ।
जानि पणीकृत रण निज प्राणा ,
युद्धत कुरूपति करि छल नाना ।

दोहा—ब्रह्मति बुभुत जिमि दीप-गुति तिमि सतेज कुरुनाह ।
लब्ध सधि ध्वसेउ गरजि, पाण्डु सुवन-सनाह ॥

सोरठा—रूपट कुशल समुहाय, कर-लाघव प्रकटाइ पुनि ।
भीम हगन चौधाय, हनी घोर सहसा गदा ॥

गदा-युद्ध का यह बड़ा प्रभावोत्पादक वर्णन है। जहाँ एक दूसरे को बचा कर बड़ी जल्दी से एक दूसरे पर भीम-दुर्योधन घात करते हैं, वहाँ कवि की भाषा भी चपल एवं गतिशील हो जाती है। और जब हम सोरठे के अन्त में पढ़ते हैं कि 'हनी घोर सहसा गदा' तो भाषा के एकदम मन्द पड़ जाने से गदा का आघात सहसा ओखों के सामने आ जाता है।

सुगठित भाषा फिर वैसी ही आगे भी चली चलती है, किन्तु जब हम पढ़ते हैं :—

क्रोधित भीम भैरवाकारा
कर्पुउ बाहु देह-बल सारा

तो हमें कुछ अनौचित्य प्रतीत होता है। शब्द 'भैरवाकार' अनुपयुक्त है। 'मानस' में जब विभीषण द्वारा कहलवाया गया कि—

नाथ ! भूधराकार सरीरा । कुम्भ करण आवत रणधीरा ॥

तो शब्द 'भूधराकार' में कुम्भकरण का यथार्थ चित्र उपस्थित करने की पूरी सम्भ्ये प्रकट होती थी जो 'परवताकार' कहने में नहीं आ सकती थी। 'भूधर' शब्द भारी भरकम है 'परवत' कोमल है। अब 'भैरव' सृष्टि के सहार करने वाले हैं, भीमसेन यहाँ न तो सृष्टि का सहार कर रहे थे और न किसी सेना का संहार करने में लगे हुए थे। यह केवल दो व्यक्तियों का गदा-युद्ध था। केवल दो व्यक्तियों के गदा-युद्ध अथवा मल्ल-युद्ध के समय एक को 'भैरवाकार' बताना अनुचित प्रतीत होता है। फिर भैरव का आकार देकर भी कोई कार्य भैरव के अनुरूप नहीं कूराया गया। भीमसेन ने सिर्फ यही तो किया कि सारी देह का बल अपनी बांहों में खींच लिया ॥ केवल देह का बल बांहों में खींचने के लिए, किसी को भैरव का रूप बता देना और भी अनुचित है। भैरव के सकेत मात्र पर सृष्टि का संहार हो सकता है। बाहुओं में बल खींचने की आवश्यकता ही क्या है ?

शब्द-चयन

काव्य में प्रसंगानुकूल ध्वनियों के आयोजन के अतिरिक्त शब्द-चयन भी अत्यन्त महत्वपूर्ण होता है। एक भी शब्द अशुद्ध अथवा अनुचित प्रयुक्त होने के कारण अर्थ का अनर्थ हो सकता है और रस में भी व्याघात पहुँच सकता है। इसीलिए रचना में कवि को सावधानी रखनी चाहिए। सावधानी से सामान्य शब्द से सरसता बढ़ सकती है और असावधानी से विरसता आ सकती है। 'विहारी' के—'बढ़री अँखियन को निरखि अँखिनि को सुख होत' दोहे में 'बढ़री' शब्द से सरसता अधिक बढ़ गई है। 'रसखान' का एक सवैया है :—

उनहीं के सनेह न सानी रहैं ,
 उनहीं के जु नेह दिवानी रहैं ।
 उनहीं की सुनै न ओ बैन त्यों ,
 सैन सौ चैन अनेकन ठानी रहैं ।
 उनहीं सग डौलनि में रसखानि ,
 सबै सुख-सिंधु अघानी रहैं ।
 उनहीं बिन ज्यों जल हीन हूँ मीन भी ,
 आँखि मेरी अँसुवानी रहैं ।

यहाँ 'अँसुवानी' (आँसुओं से डबडबाती हुई) शब्द ने सारा कविता में एक नई जान डाल दी है, एक जादू-सा भर दिया है। सवैया अन्त में आकर अत्यन्त सरस हो गया है। जहाँ एक शब्द सारी कविता को अत्यन्त सरस बना सकता है, वहाँ दूसरा शब्द कविता को बिरस या अशिष्ट भी बना सकता है। 'कृष्णायन' के 'आरोहण काण्ड' में निम्नलिखित दोहा और चौपाई ध्यान देने योग्य हैं :—

लखि हरि शय्या पद धरेउ ,
 भीष्म चरण रज लीन्ह ।
 फूटी बाणी कण्ठ ते ,
 भक्त प्रभु स्तुति कीन्ह ॥ ३६ ॥
 सिरजत प्रथम विश्व तुम स्वामी ।
 तुमहि विधाता रूप नमामी ॥
 पालत बहुरि तुमहि भव नाथा ।
 वन्दहु विष्णु रूप नत माथा ॥
 प्रकटि, पालि पुनि करत संहारा ।
 बढहुँ शम्भु स्वरूप तुम्हारा ॥

यहाँ 'फूटी बाणी' ने शंका उत्पन्न कर दी है। जहाँ निर्भर का अनायास 'फूट पड़ना' अच्छे भाव में कहा जाता है, वहाँ किसी

वस्तु का 'फूटना' या 'फूट जाना' अथवा 'फूटा हुआ' होना उस वस्तु के नष्ट हो जाने के भाव में कहा जाता है। कवि का आशय यह है कि भीष्म के कण्ठ से अनायास ही स्तुति का स्रोत बह निकला। कण्ठ से वाणी फूट निकली। किन्तु शब्द 'फूटी' से वह भाव न आ कर उल्टा अशिष्ट भाव हो गया है—कण्ठ की फूटी हुई वाणी से भक्त ने प्रभु की स्तुति की, अथवा फूटी बाल्टी के स्वर में भीष्म के कण्ठ से स्तोत्र चलता रहा ॥ 'फूटी हुई' और 'फूट पड़ी' में बहुत भेद है।

विधाता का 'सिरजत' विष्णु का 'पालत' कर्तव्य तो ठीक बताया है, किन्तु सहार करने का कार्य 'शभु' का नहीं है। शिव के अनेकानेक नामों में 'शभु' नाम अच्छे काय (शुभ कार्य) के करने में प्रयुक्त होता है, सहार कारक काम में नहीं। 'बन्दहुँ रुद्र-स्वरूप तुम्हारा' उचित होता। शङ्कर नाम भी सहार करने के भाव में प्रयुक्त नहीं होता। 'शभु' का अर्थ 'आह्लादकारी' और 'शकर' का अर्थ 'मगलकारी' है। विनय पत्रिका के ये पद प्रसिद्ध हैं—

(१)

को जॉचिए सभ तजि आन ।

दीन दयाल भक्त आरत हर, सब प्रकार समर्थ भगवान ।

(२)

दानी कहूँ शङ्कर सम नाही ।

दीन-दयालु दिवोई भावै, जाचक सदा सोहाहीं ।

रामचरित मानस में "को कृपालु शङ्कर सरिस" कहा गया है। जो आधुनिक कवि 'शङ्कर' और 'प्रलयङ्कर' की तुक मिला रहे हैं, उनका आधार गीता के दसवें अध्याय का श्लोक 'रुद्राणां शङ्करश्चास्मि' है। मगर गीता के इस वाक्य का अर्थ यह नहीं है कि रुद्रों में शङ्कर ही सबसे अधिक संहारकारी है। इस वाक्य को

दूसरे वाक्यों से तुलना करनी चाहिए जैसे 'वृत्तों में अश्वत्थ मैं ही हूँ', वाणी में ओंकार, वेदों में सामवेद, आदित्यों में विष्णु, नक्षत्रों में चन्द्रमा, दैत्यों में प्रह्लाद, विद्याओं में अध्यात्म विद्या, वैदिक स्तोत्रों में वृहत्साम, शब्दों में गायत्री छन्द, महीनों में मार्गशीर्ष, ऋतुओं में कुसुमाकर, गंधर्वों में चित्ररथ, सिद्धों में कपिलमुनि, घोड़ों में उच्चैःश्रवा, गजेन्द्रों में एरावत और यज्ञों में जपयज्ञ मैं ही हूँ।' इस प्रकार तुलना करने पर पता चलता है कि रुद्रों में अधिक सहारकारी नहीं किन्तु सर्वश्रेष्ठ शंकर बताए गए हैं। रुद्रों की संख्या ग्यागह है। उनके नाम भागवत, पद्मपुराण, विष्णुपुराण, कूर्मपुराण और गरुडपुराण में भिन्न-भिन्न मिलते हैं। वे जगत के आदिदेव महादेव की प्रकृति भेद मात्र हैं। कभी वे शान्तिमूर्तिधर सदाशिव तो कभी विश्वनाशकारी रुद्रमूर्ति धारण कर मनुष्यों के समक्ष प्रकट होते हैं। स्कन्दपुराण में स्वयं शिव ने कहा है कि "भक्तों के सर्वदा ध्यान में तुष्ट हो उन्हें पवित्र तथा निरामय करने के कारण मेरा नाम शङ्कर हुआ है।" "श कल्याणं करोतीति शम् कृ इति शच्" इस व्युत्पत्ति से भी सबका जो मंगल करता है, वह ही शङ्कर है।

स्वर्गीय महामहोपाध्याय पं० गङ्गानाथजी झा ने अपने कवि रहस्य में 'केशव' की 'कविप्रिया' के "सिद्ध शिरोमणि संकर सृष्टि संहारत साधु-समूहभरी है" को उद्धृत करके 'संकर' पद में "सृष्टि संहारत" के साथ आने के कारण अनौचित्य बताया है और इसी लिए जब 'कृष्णायन' के 'जय काण्ड' में हम पढ़ते हैं :—

रौद्र त्रिपुरवैरी जनु शङ्कर

कैंकी गिरि-गुरु गदा भयङ्कर

तो यही अनौचित्य कुछ खटकता है।

शब्दों के पर्याय

हमारा यह तात्पर्य नहीं है कि यह शब्द अशुद्ध है, केवल यह कहना है कि यह प्रयोग बचाया जा सकता था। एक एक शब्द के अनेक पर्याय विद्यमान हैं। प्रसंग के अनुसार उनका उचित उपयोग किया जाना चाहिए। प्रत्येक शब्द की प्रवृत्ति भिन्न भिन्न होती है। भगवान् कृष्ण के वासुदेव, नन्दलाल, ब्रजराजदुलारे, माधौ, घनश्याम, गिरिधर, गोवर्धनधारी, हृषीकेश, पुरुषोत्तम केशव, गोविन्द, मधुसूदन, जनार्दन, यदुनाथ, योगेश्वर, अच्युत्, कन्सारि आदि अनेकानेक नाम हैं। 'सूर' के 'श्याम' और 'मीरा' के गिरिधर नागर' अत्यन्त प्रसिद्ध हो चुके हैं। एक एक नाम में सदृशों वर्षों के भाव निहित हैं, एक एक नाम का उच्चारण हृदय में भिन्न-भिन्न भावनाओं को उत्पन्न कर सकता है। सारे प्रसंगों में एक ही नाम प्रयुक्त करना ठीक नहीं। महाभारत युद्ध के प्रसंग में 'घनश्याम' या 'नन्दलाल' का नाम साधारणतः उपयुक्त नहीं होगा। 'नन्दलाल' या 'ब्रजराजदुलारे' कहते ही भगवान् कृष्ण की बालरूप की मूर्ति आँखों के सामने आ जाती है जिसे अतुल्य कमनीय बनाने एवं मंजुल वात्सल्य भावनाओं से सिन्धु करने में 'अष्ट छाप' के भक्त कविर्या ने कोई कसर नहीं छोड़ी। भक्त परमानन्ददास के निम्नलिखित दो पदों का उल्लेख हमारे आशय को और भी स्पष्ट कर सकेगा—

भली यह खेलिवे की बानि

मदन गोपाल लाल काहुँ को नाहिन राखत कानि ।

अथवा

जसोदा तेरे भाग्य की कही न जाय

जो मूरति ब्रह्मादिक दुर्लभ सो प्रकटे हैं आय ।

सिव नारद सनकादिक महामुनि मिलिवे करत उपाय,

ते नँदलाल धूरि धूसर बपु रहत गोद लिपटाय ।

कृष्ण के बालरूप के ये वर्णन स्वाभाविक एवं अत्यन्त हृदय-प्राप्ति हैं। शृङ्गार के वर्णन में कविवर बिहारी ने भगवान् कृष्ण के नामों में 'बिहारीलाल' अथवा 'त्रिभंगीलाल' ही लिए हैं जो शृङ्गार के प्रसंग में उपयुक्त हैं। शब्द 'नन्दलाल', वास्तव में, बालक कृष्ण के गाय चराने, अथवा बच्चों के खिलवाड़ इत्यादि की क्रिया की स्मृति को ही हृदय में जगाता है। इसीलिए किसी क्रूर कर्म अथवा शूरता, वीरता अथवा कठोर या ऐसे कार्य के सम्बन्ध में जो बालक के लिए असम्भव हो शब्द 'नन्दलाल' का प्रयोग उचित नहीं प्रतीत होता। 'कृष्णायन' के 'अवतरण-काण्ड' में जब गोवर्धन पर्वत उठाने का समय आया है तो, शत-शत कण्ठों से यह पुकार आई है कि:—

मेघ सुभट विद्युत धनुष,
बूँद बूँद खर बाण,
अब विलंब नंदलाल कस,
निकसत ब्रज-जन प्राण ।

यहाँ 'नन्दलाल' शब्द अनुपयुक्त जँचता है, क्योंकि ब्रज-जन भी यह जानते होंगे कि बालक नन्दलाल गोवर्धन धारण नहीं कर सकते, उन्हें गिरिधारी, बनना चाहिए ॥

जो शब्द 'नन्दलाल', गोवर्धन उठाते समय, उचित प्रतीत नहीं होता, वही शब्द अथवा वैसे ही शब्द 'कान्हू' 'घनश्याम' 'ब्रजनाथ' आदि, प्रसंगानुकूल होने के कारण, महाभारत युद्ध के अवसर पर, बड़े सुन्दर ज्ञात होते हैं। 'कृष्णायन' के कवि की यह कल्पना सर्वथा मौलिक है कि युद्ध के समय, सूर्यग्रहण होने के कारण धर्म-क्षेत्र कुरुक्षेत्र में सन्त, साधु, धर्मात्मा, महात्मा आदि दूर-दूर से आकर एकत्र हुए, द्वारका से यादव और ब्रज से नन्द, यशोदा, राधा, ललिता, विशाखा आदि के साथ ब्रजजन भी आए। इस कल्पना के द्वारा मिश्रजी ने असाधारण प्रतिभा दिखाकर बालक

गोपाल गोपीजन-बल्लभ कृष्ण और महाभारत के कर्मयोगी कृष्ण को एक सूत्र में पिरोकर एक स्थान पर दोनों का सम्मिलन ही नहीं दिखाया है, प्रत्युत यशोदा का मातृ-प्रेम और गोपियों के स्निग्ध प्रेम के मृदुल स्पर्श का सुखद अनुभव कराकर अपनी लेखनी की उस शक्ति का परिचय दिया है जो घोर युद्ध के विकट वर्णन के साथ-साथ वात्सल्य प्रेम की मंजुल भावनाओं का भी ऐसी सुन्दर भाषा में वर्णन कर सकती है, जिसे पढ़ कर हृदय आनन्द-सागर में डूब जाता है। गीताकाण्ड का यह अंश हमने कई बार पढ़ा है और बराबर बार-बार पढ़ने को जी चाहता है --

दोहा--लखतहिं यशुदा नंद शकट, वाए पकज नैन ।

गहे पदाम्बुज "कान्ह" कहि, निरसे और न बैन ॥

चोपाई— तजेउ नन्द रथ पुलकेउ गाता,
सकी विलोकि न श्यामहिं माता ।
नामहिं सुनि विह्वल महतारी,
बुझी ज्योति हग उमहेउ बारी ।
हरि जस ललकि भुजन भरि लीन्हा,
परस पुरातन सुत निज चीन्हा ।
रामि विरहज चिर उष्ण नयन-जल,
आनंद--अश्रु बहै हिम--शीतल ।
सुरसरि-जल निदाध जनु दाहा,
बहेउ हिमालय--सलिल प्रवाहा ।
लदि हग शक्ति विलोकेउ माता,
मूर्ति अङ्क निज प्राण--प्रदाता ।
चिबुक इस्त विधु वदन विलोका,
सिक्त कपोल सलिल हग मोचति ।
फेरति मस्तक कर महतारी,
विह्वल श्रीहरि विश्व बिसारी ।

दोहा— लखेउ माहु सुत सग्मिलन, जिन तेहि क्षण, तेहि ठौर,
ब्रह्मानन्द निमग्न ते, भए और के और ।

लखी समीपहि श्याम सनेही,
राधा भक्ति धरे जनु देही ।
आनन इन्दोवर अम्लाना,
प्रभु—पद—दत्त—दृष्टि सह प्राणा ।
लखि सच्चिदानन्द निब सन्मुख,
हरि तन्मय, उत्कण्ठित, उन्मुख ।
राधा मावव मिलन अनूपा,
हरि राधा, राधा हरि—रूपा ।
बिनमेउ काया - माया - माना,
भेंटैउ मुक्त—जीव भगवाना ।

दोहा—ललित स्वर ताही समय, प्रविशेउ श्रुति अभिराम
“भये भूय, अब तो तजहु, ठग-विद्या घनश्याम” ।

गिरा ललित सुनि श्री हरि हेरे,
ठाढे गोप—गोपिजन धेरे ।
पियत वदन छवि अभिय विलोचन,
मानत निमि—निपात जनु वचन ।
भेंटत इष्ट देव तन पुलके,
अग रपर्श हर्ष दग छलके ।
विकसे हरिनयनहु अभिरामा,
सार्थक “पुरी काव” प्रभुनामा ।
ललितहि मिलत कहत सुखराशी,
“दिखहु न सखि ! तुम मोहि ठगीसी” ।
कहेउ विशाखा सुनि मुसकायी,
“ठगेउ हमहि सो अन्य कन्हई” ।

दोहा— वह न चक्र-प्रिय, युद्ध प्रिय, नहीं वयस्क यदुनाथ,
वह वशी प्रिय, रास-प्रिय, बालकृष्ण, ब्रजनाथ ॥

उपयुक्त पद्य में भाषा-प्रवाह के साथ भाषा की स्वाभाविकता एवं सजीवता भी ध्यान देने योग्य है। सरल हृदया माता यशोदा का चित्त युद्ध की चर्चा सुनकर अथवा राजवैभव देखकर घबड़ाता नहीं। प्रत्युत, अपने बिछुड़े हुए पुत्र “कान्हू” का नाम सुनकर एकाएक हृदय गद्गद् हो जाता है और सारा ध्यान ‘बालकृष्ण’ में केन्द्रित हो जाता है। पुरानी स्मृतियाँ जग उठती हैं। “नामहिं सुनि विह्वल महतारी” और “फेरति मस्तक कर महतारी” पढ़कर मातृ-स्नेह एवं वात्सल्य भाव का चरम विकास दृष्टि के सम्मुख आ जाता है। शब्द “महतारी” द्वारा ममता की साकार मूर्ति माता के कोमल हृदय के अन्तरतम कोने में सहसा उत्पन्न चित्रों की मनोरम भौंकियों दिखाई देने लगती हैं, और दोहे में यह पढ़कर कि इस ‘मातृ-सुत सम्मिलन’ को जिन्होंने देखा वह “ब्रह्मानन्द निमग्न” होकर “और के और” हो गए अनायास ही यह सिद्धान्त ही समझ में आ जाता है कि भक्तों की भक्ति का आधार-शिला माता यशोदा का चरम विकास पर पहुँचा हुआ यही वात्सल्य-भाव है। फिर, भक्ति का सशरीर रूप आत्म विभोर राधा का चित्र भी दर्शनीय है। राधाकृष्ण के जिस प्रेम की अतिरंजना ने अनङ्ग-रंग-रंजित भावना द्वारा कृष्ण का रूप विकृत कर दिया था उसी प्रेमी कृष्ण के रूप को, अश्लीलता के पङ्क से उठाकर, ‘कृष्णायन’ के इस प्रसंग में, एक शुद्ध परिमार्जित रूप में उपस्थित किया गया है। “हरि राधा हरि रूपा” और “विनसेढ काया-माया माना, भेंटेढ जीव-मुक्त भगवाना” पढ़कर राधा की भक्ति व्यक्तिगत संकुचित परिधि से निकल कर शान्त रस के अनन्त-सागर में परिणत होती दिखाई देती है। ललिता द्वारा ठग विद्या घनश्याम” कहलाकर भगवान कृष्ण के बाल जीवन की समस्त चेष्टाएँ और क्रियाएँ, साखन चुराकर खाना, दही लूटना, मीठी बातें बना बना कर

झूठ बोलना आदि यकायक आँखों के सामने आ जाती हैं और विशाखा के मुख से यह वाक्य कहलाकर कि वह कृष्ण तो “वशी-प्रिय रास-प्रिय बालकृष्ण ब्रजनाथ” थे यह बात पूर्णतया स्पष्ट कर दी गई है कि ब्रजवीथिकाओं में रास-लीला की कथा केवल कृष्ण के बालपन की क्रीडा थी, उनके यौवन काल से उसका कोई सम्बन्ध नहीं था। वास्तव में, अन्तिम दोहे में हरिवंश पुराण और श्रीमद्भागवत, जयदेव, विद्यापति और सूर के चपल एवं चंचल बालकृष्ण और प्रेमी कृष्ण और महाभारत और गीता के वयस्क, राजनीतिज्ञ, चक्रप्रिय, युद्धप्रिय, धर्मसंस्थापक, कर्मयोगी शान्तकृष्ण का सुन्दर समन्वय दिखाकर, काव्यमय काल्पनिक जगत का और ऐतिहासिक वर्णन का सफलतापूर्वक सामंजस्य स्थापित करके भगवान् कृष्ण की रास-लीला सम्बन्धी प्रचलित गुंफित भावनाओं को स्पष्ट करने का सराहनीय प्रयत्न किया गया है। शताब्दियों से चली आई विचार धारा को इस प्रकार पलटने में और उससे बिलकुल निपरीत विचार-धारा के प्रचार करने में केवल कुशल कलाकार ही सफल हो सकता है और ‘कृष्णायन’ के यशस्वी कवि कुशल कलाकार हैं, इसमें संशय नहीं रहता।

उपयुक्त शब्द एवं प्रसंगानुकूल शब्द-स्थापन

उपयुक्त पद्य में कृष्ण के अन्य नाम ‘कान्हू’ ‘कन्हूई’ ‘पुण्डरी-काक्ष’, ‘धनश्याम’ ‘माधव’ और ‘ब्रजनाथ’ सार्थक एवं सोद्देश्य प्रतीत होते हैं, क्योंकि वे प्रसंगानुकूल हैं। यही महाभारत युद्ध में अर्जुन के सारथी के रूप में ‘कान्हू’ और ‘कन्हूई’ का प्रयोग किया जाता तो अनौचित्य खटकता और इसीलिए कविवर रत्नाकरजी के ‘बीराष्टक’ के श्रीकृष्ण दूतत्व के निम्नलिखित कवित्त में शब्द ‘कान्हू’ अनुचित प्रतीत होता है:—

पौचजन्य गूँजत सुनान सब कान लग्यौ,
दस हूँ दिसानि चक्र चक्रित लखायौ है।

कहे रतनाकर दिवारनि में, द्वारनि मे,
काल सौ कराल कान्ह रूप दरसायो है ॥
मत्र षडयत्र के स्वतत्र हूँ पराने दूरि,
कौरव सभा में कोऊ होंठ ना हलायो है ।
सक सौ सिमिटि चित्र अक से भए हैं सबै,
बक अरि उर पै अतक इमि छायो है ॥

जो शब्द 'कान्ह' 'उद्धव शतक' एवं 'शृङ्गार लहरी' में चित्ता-
कर्षक एवं प्यारा प्रतीत होता है, वही शब्द 'कान्ह', प्रसङ्ग के
प्रतिकूल होने के कारण, कौरव सभा में वीर-रस के विषय के
वर्णन में रस में व्याघात पहुँचाता है। शब्द "कान्ह" नन्द-यशोदा
के बालकृष्ण अथवा गोपियों के स्नेह-पात्र, ब्रजभूमि की रासलीला
के कृष्ण की याद दिलाता है। पांडवों के राजदूत बनकर कौरव
सभा में संधि अथवा युद्ध की ललकार देने वाले राजनीतिज्ञ कृष्ण
का उससे कोई संपर्क नहीं है। 'कान्ह' शब्द पढ़ते ही 'उद्धवशतक'
की निम्नलिखित स्नेह सित्त मनोरम पंक्तियाँ बरबस याद आ
जाती हैं.—

रहते अदेख नाहि वेष वह देखत हूँ,
देखत हमारी जान मोर पखियानितैं ।
ऊधौ ब्रह्म—ज्ञान कौ बखान करते ना नैकु,
देख लेते कान्ह जो हमारी आँखियानितैं ॥

गोपियों का प्रेम, वियोग, दुःख से उत्पन्न, भक्ति की एक अविरल
धारा है। तभी 'उद्धवशतक' की गोपियाँ उद्धव से कहती हैं—

अडे लौ टिटेहरी के जै है जू बिबेक बहि,
फेरि लहिबे की ताके तनक न राह है ।
यह वह सिंधु नाहिं सोखि जो अगस्त लियो,
ऊधौ यह गोपिनि के प्रेम को प्रवाह है ॥

यहाँ गोपियों के अबाध गति से बहते हुए प्रेम के स्रोत की तुलना उस समुद्र से की गई है जिसकी अगस्त्य मुनि ने सोख लिया था। आखिर वह सिन्धु कैसा जिसे एक मनुष्य ने सुखा दिया? यहाँ समुद्र के पूर्व (पौराणिक) इतिहास से सहायता ली गई है और सिन्धु की शक्तिहीनता दिखाई गई है। किन्तु सिन्धु के इतिहास के साथ साथ यदि अगस्त्य मुनि के जन्म के इतिहास से सहायता ली जाती तो यही शक्तिहीनता और भी अधिक दिखाई देती। गोस्वामीजी ने ऐसा अवसर हाथ से नहीं जाने दिया—यथा—

कहँ कु भज कहँ सिन्धु अपारा
सोखेउ मुजस सकल समारा

अगस्त्य मुनि का जन्म घडा (कुम्भ) से हुआ था और 'अगस्त्य' का पर्याय 'घटज' अथवा 'कु भज' भी है। अगस्त्य मुनि ने अपार सिन्धु को सोख लिया, यह एक आश्चर्यमयी घटना अवश्य थी किन्तु जब हम सुनते हैं कि एक घड़े में जन्म लेने वाले ने समुद्र सोख लिया था तो यही आश्चर्य और भी सौ गुना बढ़ जाता है। गागर में पैदा होने वाले ने सागर सुखा दिया ॥ 'गागर में सागर' के विरोधाभास की तीव्रता अधिक बढ़ कर जो भाव कवि व्यक्त करना चाहता है तुरन्त हृदयङ्गम हो जाता है। शब्दों की व्युत्पत्ति पर हो ध्यान देना आवश्यक नहीं है, प्रत्युत् प्रसंगानुकूल उपयुक्त पर्याय खोजने के लिए पौराणिक इतिहास जानना भी आवश्यक हो जाता है। किसी वियोग दुःख से पीड़ित नायिका के लिए चन्द्रमा की चाँदनी दुःखदायी होती है, यह एक साधारण भाव है, किन्तु इस भाव को पाठक के हृदय में पहुँचाने के लिए, चन्द्रमा के जन्म का इतिहास बताकर और भी रोचक ढंग से व्यक्त किया जा सकता है। इसीलिए जब पद्माकर' चन्द्रमा से कहते हैं कि "तुम सिन्धु के सपूत हो, सिन्धु तनया (लक्ष्मी) के बन्धु हो गिरीश के शीश पर विराजमान हो, फिर भी अपनी चाँदनी से

एक वियोगिनी के शरीर को जलाये देते हो, क्या तुम्हें लज्जा का बोध नहीं होता ?” तो कवित्त के अन्तिम चरण—

ऐरे मतिमन्द चन्द आधत न तोहि लाज है कै
द्विजराज काज करत कसाई के ॥

अत्यन्त प्रभावोत्पादक हो जाता है और चन्द्रमा का पर्याय “द्विजराज” कवि के भाव को और भी तीव्र कर देता है।

मत्स्य पुराण के अनुसार चन्द्र के उदय होने पर समुद्र उदित अर्थात् स्फीत और चन्द्र के अस्त होने पर समुद्र क्षीण होता है। जलराशि का इस प्रकार ‘समुद्रेक’ होने के कारण सिन्धु का नाम ‘समुद्र’ पड़ा। समुद्र और चन्द्रमा का यह सम्बन्ध संसार की सारी भाषाओं में किसी न किसी रूप में वर्णित हुआ है। समुद्र-मंथन से जहाँ अमृत, लक्ष्मी, और चन्द्रमा निकले वहाँ बहुत से रत्न भी निकले थे। इसीलिए समुद्र को ‘रत्नाकर’ कहते हैं। चन्द्रमा को भी ‘सुधाकर’, ‘सुधाधार’, सुधाशु, ‘सुधावास’, ‘सुधारूति’ कहा जाता है। किन्तु किस समय चन्द्रमा को ‘निशानाथ’ कहा जायगा और किस समय ‘सुधाकर’ कहा जायगा यह प्रसंग के ऊपर निर्भर रहेगा। इसी प्रकार किस समय समुद्र को ‘जलधि’, ‘उदधि’ ‘पायोधि’, ‘अम्बुधि’, ‘सागर’ कहा जायगा, किस समय ‘जल-निधि’, ‘पयोनिधि’ कहा जायगा और किस समय ‘रत्नाकर’ कहा जायगा यह भी प्रसंग के ऊपर निर्भर होगा। खारे पानी के समुद्र को ‘लवण सागर’ कहना उपयुक्त होगा किन्तु ‘लवण पयोनिधि’ अथवा ‘लवण रत्नाकर’ कहने में अनौचित्य खटकेगा। इसी तरह संसार रूपी दुःख से भरे हुए सागर को ‘भववारिधि’ कहना तो ठीक रहेगा, मगर ‘भव-रतनाकर’ कोई नहीं कहगा। मनुष्य की नैसर्गिक प्रवृत्तियों में प्रेम का स्थान बहुत ऊँचा है। काव्य में इसका अत्यन्त भण्डार है। प्रणय में अनेक कोमल भावनाओं का संचार होता है अतः ‘प्रेम-सागर’ के स्थान में ‘प्रेम-पयोनिधि’

अथवा 'प्रेम-रत्नाकर' अधिक उपयुक्त प्रतीत होगा। इसीलिए 'प्रेम पयोनिधि में फँसि कें हँसि कें कठिबो हँसी खेल नहीं है' में 'प्रेम पयोनिधि' सोहेय है। 'उद्धवशतक' में—

प्रेम-रतनाकर गँभीर परे मीननि कौं
इहि भव-गोपद की भीति भरिबौ कहा

में 'प्रेम-रतनाकर' उचित एवं सार्थक है। इसी प्रकार—

राधा-मुख-मञ्जुल-मुधाकर के ध्यान ही सौं
प्रेम-रतनाकर दिखै यों उमगत है।

में शब्द 'रतनाकर' और 'मुधाकर' दोनों सार्थक ही नहीं हैं, प्रत्युत चन्द्र के उदित होने पर समुद्र के स्फीत होने के तथ्य का आधार लेने के कारण कवित्त का लालित्य इन दोनों शब्दों के कारण अधिक बढ़ गया है। कभी-कभी एक शब्द के स्थान में दूसरा शब्द रख देने से भाषा में लालित्य अत्यधिक बढ़ जाता है—इसका एक अन्य उदाहरण बंगीय कविवर नवीनचन्द्र सेन के 'पलाशिर युद्ध' नामक काव्य के हिन्दी पद्यानुवाद से देना अनुचित न होगा। नवीन बाबू की सायंकाल-वर्णन विषयक उत्कृष्ट पंक्तियाँ इस प्रकार हैं—

शोभि छे एकटि रवि पश्चिम गगने
भासि छे सहस्र रवि जाह्नवी जीवने

श्री मैथिलीशरणजी गुप्त ने इसका अनुवाद पहिले इस प्रकार किया—

शोभित है रवि रम्य एक पश्चिमी गगन में
भलक रहे रवि असुत जाह्नवी के जीवन में

इसमें संशय नहीं कि यह मूल का शुद्ध और सही अनुवाद

था—किन्तु बाद में कुछ दूसरे शब्द लाकर अनुवाद इस प्रकार कर दिया:—

शोभित दिनमणि एक प्रतीची के अञ्जल मे
सौ सौ दिनमणि-भलक रहे हैं गगाजल में

‘रवि’ के स्थान में ‘दिनमणि’ अत्यन्त चित्ताकर्षक शब्द है। संध्याकाल का सूर्य वास्तव में ‘प्रतीची के अञ्जल’ में ‘दिनमणि’ सदृश ही प्रतीत होता है और गंगा के चंचल जल में उसकी छाया पड़ते ही सौ सौ दिनमणि जल में भलकते दिखाई पड़ते हैं। शब्दों के थोड़े से हेर-फेर के कारण यहाँ पद्यानुवाद, मूल की तुलना में, कहीं अधिक ललित एवं चित्ताकर्षक हो गया है। मूल से अनुवाद, भाव में भी, कहीं ऊँचा बढ गया है। ‘प्रियप्रवास’ का प्रारंभ ही वृक्ष की चोटी पर पड़ती संध्याकालीन सूर्य की प्रभा के वर्णन से होता है, यथा:—

दिवस का अवसान समीप था
गगन था कुछ लोहित हो चला
तरु शिखा पर थी अब राजती
कमलिनी कुल वल्लभ की प्रभा

कमल और कमलिनी दोनों सूर्य के प्रकाश में ही खिलते हैं। सूर्योदय क्रिया शक्ति का द्योतक है और सूर्यास्त शक्ति की क्षीणता के प्रारम्भ का प्रतीक है। ढलते सूर्य की कोमल किरणों का भाव पाठक के हृदय में पहुँचाने के लिए यहाँ स्त्रीलिंग ‘कमलिनी’ प्रयुक्त करके सूर्य के लिए ‘कमलिनी कुल वल्लभ’ लिख कर भाषा अधिक मनोरम बना दी गई है।

स्त्रीलिंग ‘कमलिनी’ के साथ शब्द ‘वल्लभ’ भी सोद्देश्य है। सूर्य भगवान् और कमलिनी के अलौकिक प्रेम-व्यापार का वर्णन संस्कृत काव्य में बहुत आया है। मेघदूत में कालिदास ने यक्ष के मुख से

कहलाया है कि “हे मेघ ! उज्जैन से प्रातःकाल शीघ्र ही प्रस्थान करके चल देना । भगवान् सूर्य का मार्ग मत रोकना नहीं तो वे तुझ पर क्रुपित होंगे । क्योंकि वे रात्रि अन्य स्थल में बिताकर अपनी रुठी हुई प्रिया पद्मिनी को मनाने की जल्दी में होंगे और उसे मनाते हुए, अपने किरण रूपी हाथों से उसके आँसू (ओस-कण) पोंछेंगे ।” यहाँ आँसू पोंछने का व्यापार इसलिए दिखाया गया है क्योंकि अश्रु-कण हटते ही पद्मिनी खिलने लगती है । प्रेमी के मनाने के अनन्तर प्रिया का सुसंकराना (खिलना) स्वाभाविक है । किन्तु यह सूक्ष्म-निरीक्षण समझ न सकने के कारण आधुनिक कविता में कविगण सूर्य की किरणों द्वारा साधारण फूलों के ही अश्रु-कण (ओसकण) पोंछे जाने का वर्णन करने लगे हैं जिसमें कोई चमत्कार नहीं आ पाता (पुस्तक का पृष्ठ १४ देखिए) । यदि फूलों के स्थान में ‘कलियों’ के आँसू पोंछे जायें तो भी कुछ गनीमत हो । उपर्युक्त शब्दों द्वारा ही कवि पाठकों का ध्यान अपनी रचना के प्रति आकर्षित कर सकता है और सोद्देश्य एवं समीचीन शब्दों द्वारा ही कवि की अभिव्यक्ति भी अधिक प्रभावोत्पादक हो सकती है ।

प्रसङ्गानुकूल शब्द-स्थापन के सम्बन्ध में श्री सूर्यकान्त त्रिपाठी ‘निराला’ की ‘गीतिका’ के प्रथम गीत पर भी एक दृष्टि डालनी उचित होगी । इसमें देवी सरस्वती से भारतवर्ष में नवीन क्रान्ति लाने के लिए प्रार्थना की गई है—

“वर दे, वीणावादिनि वर दे
प्रिय स्वतन्त्र रवः अमृत मन्त्र नव
भारत में भर दे ।
काट अन्ध-उर के बन्धन स्तर
ब्रह्म जननि, ज्योतिर्मय निर्भर,
कलुषि भेद तम हर प्रकाश भर
जगमग जग कर दे ।

नवगति, नवलय, ताल छन्द नव,
 नवल कण्ठ, नव जलद-मन्द्र रव,
 नव नभ के नव विहगवृन्द को
 नव पर, नव स्वर दे ।”

यहाँ ‘सरस्वती’ के पर्यायवाची शब्दों में ‘ब्राह्मी’, ‘भारती’, ‘गीर्’, ‘वाग्’, ‘वाणी’, ‘ईश्वरी’, ‘वाग्देवी’, ‘वागेश्वरी’, ‘गिरादेवी’, ‘वर्णमातृका’ आदि शब्दों को छोड़ करके ‘वीणावादिनि’ शब्द प्रयुक्त किया गया है। सरस्वती ‘वीणाधारिणी’ है और सङ्गीत के समय भी सरस्वती की पूजा की जाती है। नवीन लय, नवीन ताल, नवीन गीत, नवीन कण्ठ और नवीन स्वर प्रदान करने के लिए ‘वीणावादिनि’ की प्रार्थना समीचीन प्रतीत होती है। किन्तु “अन्ध उर के बन्धन-स्तर” काटने की शक्ति वीणा बजानेवाली देवी में नहीं होगी और न कलुष-भेद-तम को हर कर, ज्योतिर्मय निर्भर बहा कर, जग को जग-मग कर देने की शक्ति ‘वीणावादिनि’ में हो सकती है। ‘वीणावादिनि, शब्द से शुक्लवर्णा, श्रुति और शास्त्रों में श्रेष्ठा, पंडितों की जननी, शुद्धस्तत्त्वस्वरूपा, वागधिष्ठात्री देवी सरस्वती के समस्त गुणों का आभास नहीं मिल पाता, अतएव यदि अन्धकार को हटाकर ज्योतिर्मय निर्भर बहाने की भावना को हृदय में बिठाना अभीष्ट था तो ‘वीणावादिनि’ के स्थान में कुन्द के फूल, चन्द्रमा और तुषार के समान श्वेत, शृङ्गावरधारिणी, वीणापुस्तक-धारिणी, “जाड्यान्धकारापहाम” बुद्धि प्रदान करने वाली, देवी ‘शारदा’ का नाम ही लेना उचित होता। ‘शारदा’ का नाम सुनते ही हृदय में दिव्य रूपा, चारुहासिनी, श्वेतसरोजवासिनी उस शक्ति का एकाएक आभास होने लगता है जो बुद्धि, विद्या और ज्ञान के द्वारा संसार के अन्धकार को हटाया करती है। कहने का तात्पर्य यह है कि शब्द ‘वीणावादिनि’ जहाँ नवगति, नवलय, ताल छन्द-नव के लिए सार्थक एवं सोद्देश्य है वहाँ जग को जगमग करने के लिए निरर्थक प्रतीत होता है। शब्द पढ़ कर उसके अनन्तर ही

आने वाले भाव का वह सूचक नहीं है। 'वीणा' में किसी ऐसी श्वेत वस्तु का भी अभाव है जो घने अन्धकार में प्रकाश कर सकती हो।

भगवान् कृष्ण का श्याम रङ्ग होने पर भी, उनके चरणों के प्रताप से जगत का अन्धकार हटने का वैभव जब-जब सूरदास ने गाया है तब-तब उनके चरण-नख-चन्द्र की छटा की ही दुहाई दी है। यथा—

“भरोखो दड इन चरननि केरो ।

श्री वल्लभ नख चन्द्र छटा विनु सब जग माझि अबेरो ।”

इसी प्रकार श्रीकृष्णदास के पद का यह चरण प्रसिद्ध है—

“हृदय कृष्णदास गिरवरधरणलाल की,

चरण नख चन्द्रिका हरति तिमिरावली ।”

करोड़ों चन्द्रों की शोभा से युक्त शारदा को यदि 'वीणावादिनि' में परिवर्तित कर दिया जाय तो जग को जगमग करने के लिए 'नखचन्द्र' की शोभा का वर्णन करना अनुपयुक्त न होता। क्योंकि केवल 'वीणावादिनि' शब्द से आगे आने वाले भाव अथवा भावना का उससे कोई सम्पर्क नहीं है। उस भाव का यह किंचित् मात्र भी द्योतक नहीं है। अवश्य इस गीत के प्रथम और अन्तिम भाग में एक सुन्दर सामञ्जस्य है जिसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। अन्त में गीत प्रभावशील भी हो गया है। आकाश में बहुत ऊपर उड़ते हुए स्वच्छन्द पक्षियों के गान से ही प्रेरित होकर मानवीय संगीत का प्रादुर्भाव होना माना जाता है। और इसीलिए “नव नभ के नव विहंग वृन्द” को 'नव पर' एवं 'नव-स्वर' की मोंग भावना को तीव्रतर करने में सहायक होती है।

शब्द की अभिधा और व्यंजना शक्तियों में वृद्धि करके किस प्रकार कवि अपने उपस्थापित अर्थ को अधिक चमत्कार पूर्ण-एवं

अधिक रमणीय बना सकता है, इसके कुछ उदाहरण हमने ऊपर बतलाए हैं। अनेकानेक अन्य उदाहरण और भी दिए जा सकते हैं। वास्तव में, शब्दों में, प्रसख्य परम्परागत एवं व्यक्तिगत संसर्ग और सम्पर्कों के भण्डार निहित हैं। कवि शब्द-तूतिका द्वारा ही अपने मन के भावों को पाठक के हृदय में ठीक-ठीक अंकित किया करता है। कभी-कभी एक शब्द को पढ़ते ही नए-नए भावों की स्मृति जाग उठती है और उसको सुनने पर उसकी प्रतिध्वनि बड़ी देर तक कानों में गूँजती रहती है। नीला के एक तार को छूने पर जैसे कभी कभी सपूर्ण वाद्य भनभनना उठता है, उसी प्रकार छन्द या रचना का एक ही शब्द सारे हृदय में स्पन्दन कर देता है। कुशल कलाकार का भाषा पर पूर्ण अधिकार होना अनिवार्य है और सजीव कविता के लिए शब्द-स्थापन एवं शब्द चयन के सतत अभ्यास की भी आवश्यकता है। ऐसा अभ्यास होने पर कुशल कलाकार के हाथों में शब्द गिरगिट की तरह रंग भी बदला करते हैं और योग्य कवि उन्हीं शब्दों को नए-नए प्रसंगों में लाकर उनमें नवीन स्फूर्ति एवं नवीन चैतन्य प्रदान करके नए प्रकार से जीवन-संचार किया करते हैं।

छन्द का अन्तिम चरण

किसी भी रचना में प्रत्येक छन्द अथवा छन्द का प्रत्येक चरण महत्वपूर्ण है। रचना से उसके मध्य में आया हुआ कोई छन्द पृथक् प्रतीत नहीं होना चाहिये। ऐसा मालूम होना चाहिये कि छन्द का उस रचना में, उचित रूप से समावेश हुआ है। कविता को जब सहृदय पाठक पढ़ता है तो उसे आदि और अन्त पर विशेष ध्यान देना पड़ता है। जो कविता आदि और अन्त में विरस है अथवा, आदि में मध्यम, अन्त में विरस; आदि में सरस अन्त में विरस होती है उसको दुबारा पढ़ने की इच्छा नहीं होती। वह चिन्ताकर्षक नहीं हो सकती। ऐसी कविता हमारे साहित्य-शास्त्र

में सर्वथा त्याज्य मानी गई है। हमारे यहाँ केवल वही रचना सुन्दर मानी गई है जो भले ही आदि में विरस हो अथवा मध्यम हो किन्तु अन्त में सरस हो। यदि आदि और अन्त दोनों में सरस हो तो कहना ही क्या है। दूसरे शब्दों में हम इस प्रकार कह सकते हैं कि कविता का मूल्याङ्कन अधिकतर उसके अन्तिम भाग पर निर्भर रहता है। अवश्य, सम्पूर्ण कविता में सामञ्जस्य प्रतीत होना चाहिए।

जो बात सम्पूर्ण कविता के लिए आवश्यक है वही बात प्रत्येक छन्द के लिए भी आवश्यक है। जो छन्द केवल सिलसिला मिलाने के लिए, प्रबन्ध-निर्वाह के लिए, लिखे जाते हैं, उनकी बात दूसरी है। किन्तु जिन छन्दों में कवि अपने विचार व्यक्त करता है अथवा जहाँ कवि की निजी अनुभूति की अभिव्यक्ति होती है उन छन्दों में, चाहे वे तुकान्त हों अथवा अतुकान्त, अन्तिम चरण पर विशेष ध्यान देना चाहिए। सारे छन्द में भाषा-प्रवाह अबाध होना चाहिए किन्तु पूर्व चरणा की अपेक्षा अन्तिम चरण की भाषा अधिक सुगठित होनी चाहिए। कम से कम इस बात पर ध्यान देना चाहिए कि अन्तिम चरण की भाषा पूर्व चरणों की अपेक्षा दुर्बल तो नहीं हो गई। जहाँ प्रथम चरण में भाषा सशक्त होती है और अन्तिम चरण में निर्बल होती है वहाँ सारा छन्द पढ़कर पाठक को ऐसा प्रतीत होता है कि प्रारम्भ में ऊँचे चढ़ने का विचार करके चढ़ाई शुरू की किन्तु एक गड़ढे में सहसा आ गिरे। जहाँ अन्तिम चरण सशक्त भाषा में होता है और जहाँ प्रमुख वाक्य भी उसमें दिया जाता है वहाँ सारा छन्द पढ़ लेने के अनन्तर बड़ी देर तक छन्द का भाव हृदय सागर में लहरें लेता रहता है।

यह कहना ठीक नहीं है कि रीति काली में छन्द के अन्तिम चरण पर ध्यान देना उचित था किन्तु इस स्वच्छन्द युग में इसका महत्व जाता रहा है। इस युग में कवि का उद्देश्य कुछ बदल तो नहीं गया। इस युग में, अपनी रचना लिख कर कवि सन्दूक

या आलमारी में तो बन्द नहीं कर देता। उसकी इच्छा यही रहती है कि उसके भाव पाठक के हृदय में भी पहुँच जायँ। अतएव कवि के संवेद्य को सफल बनाने के लिए छन्द के अन्तिम चरण का महत्व आज भी पूर्ववत् ही बना हुआ है। प्रधान वाक्य अन्त में ही देने की परिपाटी हमारे पुराने साहित्य में पाई जाती है जो उचित प्रतीत होती है। 'देव' कवि के अनेकानेक सुन्दर छन्द उदाहरण रूप में उद्धृत किए जा सकते हैं। एक कवित्त में विरह-निवेदन में सखी मर्मस्पर्शी शब्दों में वह दशा बताती है जो अधिक रोदन से वियोगिनी की आँखों की हो गई है। प्रथम तीन चरणों में बाघंबर, गूदड़ी, गेरुआ वस्त्र, जल, धूम्र, अग्नि, स्फटिकमाला, और सेल्ही का वर्णन है किन्तु अन्तिम चरण तक यह पता नहीं चलता कि कवि आखिर कहना क्या चाहता है। अन्त में जब कवि कहता है:—

दीजिए दरस देव, कीजिए सजोगिनि ये,

जोगिनि है बैठी है, वियोगिनि की आँखों

तब पता चलता है कि वियोगिनी की आँखों को (स्वयं वियोगिनि को नहीं) योगिनी के रूप में दिखाया गया है। कवि की उत्कृष्ट कल्पना का तभी आनन्द मिल पाता है। यदि प्रारम्भ में ही यह बतला दिया जाता तो उतना आनन्द नहीं आ पाता। 'रसिक बिहारी' का एक कवित्त यहाँ उद्धृत करना समीचीन प्रतीत होता है:—

आपुहि तैं सरी चढि जैयो है सहज धनो

सोऊ अति सहज सती को तन दाहिवो

सीस पै सुमेरु धरि धायवो सहज अरु

सहज लागे है बहु सातो सिन्धु थाहिवो

सहज बड़ो है प्रीति करिवो बिचारो जीय

सहज दिखात चित्त दो दिन को चाहिवो

'रसिक बिहारी' यही सहज नहीं है मीत

एक सों सदा ही साने नेह को निबाहिवो

एक से सदा सच्चे स्नेह का निर्वाह करना अत्यन्त कठिन है। इस प्रमुख भाव ने कवित्त में जान डाल दी है। पूर्व तीन चरणों में तो साधारण भाव हैं।

वास्तव में, जिस छन्द अथवा कवित्त में, यह जानने की उत्कंठा कि अन्तिम चरण में क्या है पाठक को नहीं हो पाती, अथवा यह उत्कंठा निरन्तर तीव्र होती नहीं चली जाती और अन्तिम चरण प्रभावशील नहीं हो जाता वहाँ कवित्त या छन्द पढ़ने में कोई आनन्द नहीं आता। इस सम्बन्ध में, 'साकेत' के एकादश सर्ग से, अयोध्या में हनुमानजी का आकाश में लङ्का की ओर उड़ने का वर्णन करने वाले कवित्त पर एक दृष्टि डालनी उचित होगी।

“खींचकर श्वास श्वास पास से प्रयास बिना,
सीधा उठा शूर हुआ तिरछा गगन में।
अग्निशिखा ऊँची भी नहीं है निराधार कहीं,
वैसा सार-वेग कब पाया साध्य घन में॥
भूपर से ऊपर गया यों बानरेन्द्र मानों,
एक नया भद्र भौम जाता था लगन में।
प्रकट सजीव चित्र सा था शून्य पट पर
दण्डहीन केतन दया के निकेतन में।”

इस कवित्त में जो प्रभाव प्रथम चरण में है वह प्रभाव धीरे-धीरे कम होता चला गया है और अन्तिम चरण की भाषा एकदम प्रभाव-हीन हो गई है। कवित्त पढ़ने को जी नहीं चाहता, श्वास खींच कर जिस तेजी से हनुमानजी ऊपर आकाश में चढ़े बताए गए हैं वह तेजी धीरे-धीरे कम होकर “दण्ड-हीन के तन दया के निकेतन में” सहसा समाप्त हो गई। वास्तव में, इस कवित्त के अन्तिम चरण के स्थान में प्रधान वाक्य प्रारम्भ में ही दे दिया गया है—

‘दिनकर’ के कुरुक्षेत्र के पंचम सर्ग में एक छन्द है—

“दुनिया तज देती न क्यों उन को
 लड़ने लगते जब दो अभिमानी ?
 मिटने दे उन्हें जग आपस में
 जिन लोगों ने है मिटने की ही ठानी,
 कुछ सोचे विचारे बिना रण मे
 निज रक्त बहा सफ़ता नर दानी,
 पर, हाय, तटस्थ हो डाल नहीं
 सकता वह युद्ध की आग में पानी।”

पथम चरण में जो बात कही गई है उसमें तथ्य है। दो चरणों को पढ़ने पर पाठक की उत्कण्ठा अधिक जानकारी के लिए तीव्र हो उठती है, आशा यह होती है कि कवि कोई नवीन मौलिक बात अन्तिम चरण में बतायेगा परन्तु अन्तिम दो चरणों में मौलिकता तो क्या गम्भीर चिन्तन का भी अभाव देखकर अत्यन्त निराशा होती है। कवि का भाव सही है कि दो अभिमानी ही लड़ते हैं, उनके मिट जाने से हस्तक्षेप नहीं करना चाहिए। किन्तु यह कहना सही नहीं है कि दानी नर बिना सोचे विचारे रक्त बहा देता है। वास्तव में, युद्ध का प्रारम्भ बहुत सोच विचार कर ही किया जाता है। युद्ध का बीज आर्थिक वैषम्य से उत्पन्न साम्राज्यवाद एवं स्वार्थी एवं लोलुप सत्ताओं के पारस्परिक वैमनस्य में ही निहित है। जब स्वार्थी दलों के दाव पेच अधिक नहीं चल सकते और जब किसी भी प्रकार समझौता नहीं हो सकता—जब सभी उपाय व्यर्थ हो जाते हैं तभी युद्ध आरम्भ होता है। यह युद्ध दो शक्तिशाली दलों में होता है। शक्तिहीन तो युद्ध छेड़ ही क्या सकता है? फिर शक्ति हीन तटस्थ होकर भी समझौता नहीं करा सकता क्योंकि शक्तिशाली पर शक्तिहीन का प्रभाव ही क्या हो सकता है? ‘दानी’ शब्द यहाँ निरर्थक ही नहीं अर्थ में व्याघात भी पहुँचाता है। और जहाँ यह पहिले इच्छा प्रकट कर दी गई हो कि ‘जो लोग मर मिटना चाहते हैं उन्हें मर मिटने दो’ तो इस बात पर अन्तिम चरण

में खेद प्रकट करना छन्द के वातावरण के प्रतिकूल भी हो जाता है कि 'दानीनर' युद्ध की आग में पानी नहीं डाल सकता। वास्तव में दोनों अन्तिम चरणों में भाषा भाव शून्य एवं प्रभावहीन हो गई है।

'कुरुक्षेत्र' के तृतीय सर्ग में एक कवित्त इस प्रकार है—

“जिनकी भुजाओं की शिराएँ फटकीं ही नहीं,
जिनके लहू में नहीं वेग है अगल का।
शिव का पदोदक ही पेय जिनका है रहा,
चमखा ही जिन्होंने नहीं स्वाद हलाहल का।
जिनके हृदय में अभी आग सुलगी ही नहीं,
ठेस लगते ही अहंकार नहीं छलका।
जिनको सहारा नहीं भुज के प्रताप का है,
बैठते भरोसा किए वं ही आत्म बल का।”

प्रथम चरण में जिस ओजस्वी भाषा से कवित्त प्रारम्भ होता है वह भाषा अन्त में आकर बिलकुल प्रभावहीन हो जाती है। द्वितीय चरण की भाषा तो अत्यन्त शिथिल भी है। हलाहल तो भगवान् शिव के अतिरिक्त किसी ने पिया नहीं, किन्तु शिव का पदोदक इतना निकृष्ट एवं क्लीव बनाने वाला नहीं है जितना कवि ने समझा है। इसके लिए भी बड़े संयम नियम, योगाभ्यास की आवश्यकता होती है अतएव सुलभ मार्ग का तो यह प्रतीक नहीं है और 'अहंकार' शायद तरल पदार्थ होता होगा जो छलकता रहता होगा।

सप्तमसर्ग में आए हुए एक कवित्त पर भी दृष्टि डालनी अनुचित न होगी—

“रण रोकना है तो उखाड़ विषदन्त फेंकों,
वृक व्याघ्र नीति से मही को मुक्त कर दो।
अथवा अजा के छागलों को भी बनाओ व्याघ्र,
दोतों में कराल काल कूट विष भर दो॥
घट की विशालता के नीचे जो अनेक वृक्ष,
ठिठुर रहे हैं उन्हें फैलने का वर दो।

रस सोखत है जो मही का भीमनाथ बूझ
उसकी शिराएँ तोड़ो, डालियों कतर दो ।'

इस कवित्त में कवि का भाव अवश्य यह है कि शक्तिहीन को शक्ति दी जानी चाहिए अथवा शक्तिशाली की शक्ति का अपहरण होना चाहिए किन्तु भाषा में यह भाव समुचित रूप से व्यक्त नहीं हो पाया और अन्तम चरण में भाषा ही लचर हो गई है। प्रकृति में जो वैषम्य पाया जाता है उसको हटाने की सामर्थ्य मनुष्य में तो नहीं है। छागलों को व्याघ्र बना देना मनुष्य की सामर्थ्य के बाहर है। किन्तु प्रयत्न द्वारा, 'वतुभैव कुटुम्बकम्' के पारम्परिक प्रेम और अहिंसा सिद्धान्त के प्रचार द्वारा मनुष्य मानव-जगत को सुखी बना कर आर्थिक वैषम्य और साम्राज्यवाद का अन्त कर सकता है। इसीलिए प्रकृति में पाए जाने वाले वैषम्य और आर्थिक वैषम्य के महान् अन्तर पर ध्यान रखना आवश्यक है। आर्थिक वैषम्य का आधार प्रकृति में पाए जाने वाला वैषम्य कभी नहीं हो सकता और न आर्थिक वैषम्य को हटाने के समय प्रकृति के अन्तर्गत वैषम्य हटाने की बात ही करना समीचीन है। फिर, व्याघ्र के दाँतों से अधिक शक्ति उसके पंजों में होती है। व्याघ्र के दाँत लगा देने से छागलों में व्याघ्र की शक्ति तो नहीं आ जायगी। 'छागलों के दाँत विष-दन्त कर दिए जावें' यह एक बात है, 'छागलों के दाँतों में विष भर दिया जाय' यह दूसरी बात है। एक दूसरे में बड़ा अन्तर है। कवि ने इस भेद को ध्यान में न रखकर दाँतों में विष भर देने की ही बात कही है। बकरी के बच्चों के दाँतों में जहर भर देने से वह कितने दिन जीवित रह सकेंगे ? क्या उनकी मृत्यु नहीं हो जायगी ? कवि ने 'विष-दन्त' को संभवतः शक्ति का प्रतीक मान लिया है। किन्तु यह उचित नहीं है। 'विष-दन्त' क्रूरता एवं कुदिल नीति का ही प्रतीक हो सकता है, शक्ति का नहीं। इसीलिए जब भीष्म के मुख द्वारा कहाया जाता है कि—

क्षमा शोभती उस भुजङ्ग को, जिसके पाम गरल हो,
उगभो क्या जो दन्तहीन, विप रहित, विनीत, सरल हो

तब भी 'गरल' शक्ति का प्रतीक मान लेने के कारण छन्द में असावधानी दृष्टिगोचर होती है। क्षमा शक्तिशाली का भूषण है, 'भुजङ्ग' का नहीं। भुजङ्ग शब्द से ही क्षमा के अभाव का आभास होता है। जो विप-रहित, विनीत, और सरल हो और जिसके हृदय में क्षमा भी हो उसे कौन 'भुजङ्ग' कहेगा? 'भुजङ्गता' और सरलता एक दूसरे के विरोधी हैं। वास्तव में, कवि ने 'शक्ति' और 'विपैलेपन' के भेद को दृष्टि में नहीं रखा।

शब्द 'विशाल' अच्छे भाव में (महानता के भाव में) प्रयुक्त किया जाता है। बट की 'विशालता' से बड के नीचे की सुखद घनी छाया का भाव हृदय में अङ्कित होता है, उस विशाल बट वृक्ष के नीचे कोई वृक्ष उगा नहीं करता। यह लिखना कि उसके नीचे अनेक वृक्ष ठिठुर रहे हैं निरीक्षण की कमी बताता है। बट की विशालता न तो व्याघ्र का विप-दन्त हो सकती है और न पूँजीवाद अथवा साम्राज्यवाद का जजाल हो सकती है जिसके लिए शिराएँ तोड़ने अथवा डालियाँ कतरने की आवश्यकता प्रतीत होती हो। फिर जब तक किसी भीमकाय वृक्ष की जड़ों पर ही आघात नहीं किया जाय तब तक वह पृथ्वी का रस सोखना कैसे बन्द करेगा? क्या डालियाँ कतरने या शिराएँ तोड़ने से काम चल जायगा? अन्तिम चरण में आते आते भाषा अत्यन्त शिथिल हो चुकी है और भाव-शून्य भी हो गई है।

भीष्म के मुँह से कहलवाए गए निम्नलिखित शब्दों का क्या अर्थ हो सकता है, हमारी समझ में नहीं आ पाया—

“धर्म है हुताशन का वधक उठे तुरन्त,
कोई क्यों प्रचण्ड वेग वायु को बुलाता है ?
फूटेगा कराल कण्ठ ज्वालामुखियों का ध्रुव,
आनन पर बैठ विश्व धूम क्यों मचाता है ?

‘फूँक से जलाएगा अवश्य जगती को व्याल,
कोई क्यों खरोंच मार उराको जगाता है ?
विद्युत् खगोल से अवश्य ही गिरेगी, कोई
दीप्त अभिमान को क्यों ठोकर लगाता है ?’

अग्नि का कर्तव्य जलना अवश्य है किन्तु “तुरन्त धधक उठना” तो नहीं है। सारे ज्वालामुखियों के कराल कण्ठ के फूटने का भी कोई निश्चित क्रम नहीं है—बहुत से बरसों क्या सौ-सौ वर्षों तक सोते अथवा शान्त पड़े रहते हैं। जगती को व्याल अवश्य जला ही डालेगा अथवा आकाश से बिजली अवश्य ही गिरेगी—ऐसा भी कहीं निश्चित तो नहीं है, फिर भी ऐसा निश्चित समझ कर कवि ने जो प्रश्न किए हैं वे असम्बन्धित एवं निरर्थक ही प्रतीत होते हैं।

जो भाव बड़े कवित्तों में नहीं आ पाया वही भाव छोटे छन्दों में ‘अशोक’ में यत्रतत्र पढ़ने को मिल जाता है.—

आक्रमण एक कर सके
एक को रक्षा का अधिकार नहीं
जब तक है यह अन्याय
चैन पा सकता है संसार नहीं
जब तक चलता अन्याय, चले
इठलाए हिंसा की बामी
आक्रमण - दन्त को तोड़ेंगे
मानवता के जीवन-कामी
कब तक उग सकते व्याघ्र सीख
कर प्रेमा हरिणों की भाषा ?
आलोक सत्य का जागेगा
लेकर मानवता की आशा ।

अन्तिम पंक्ति में मानों सब कुछ कह दिया गया । मानवता की आशा लेकर सत्य अवश्य ही संसार में उजाला कर सकेगा । यही ‘कुरुक्षेत्र’ के कवि का भी भाव है ।

व्यक्ति के अनुरूप विचार

महाकाव्य अथवा खण्ड काव्य में पात्रों के अनुरूप भाषा ही आवश्यक नहीं है, पात्रों के अनुरूप विचार भी आवश्यक हैं। जहाँ एक शूरवीर के मुख से ऐसे विचार प्रकट किये जाते हैं जिनसे गिड़गिड़ाने, रोने और सिसक सिसक कर अपने को किसी प्रकार बचाने का भाव व्यक्त करने का आभास होता है वहाँ भाव तो प्रभावित ही क्या कर सकेंगे, भाषा भी बिगड़ जायगी। सती साध्वी स्त्री के चित्त में कभी ये विचार नहीं आ सकते कि नयन-वाण अथवा भौह्र कमान के द्वारा वह संसार जीत सकती है। ग्राम में रही हुई माता यशोदा के चित्त में कृष्ण के प्रस्थान के समय जो विचार रहे होंगे, ठीक वही विचार अयोध्या की विशाल राजधानी के राजप्रासाद में बैठी हुई, राजमाता कौशिल्या के, राम वनवास के समय, नहीं रहे होंगे। पुत्र-प्रेम तो दोनों में समझा होगा किन्तु कौशिल्या के समय में अधिक गाम्भीर्य रहा होगा। घर से निकाले जाते समय गाँव की एक अलहड़ स्त्री के जो विचार हो सकते हैं वही विचार वनवास के समय सीताजी के दिखलाना अनुचित होगा। कवि को परिस्थितियों के अनुसार व्यक्तियों के हृदय में उठी हुई भावनाओं का यथाथे चित्रण करना आवश्यक है। परिस्थिति के अनुसार किसी महान् व्यक्ति का चरित्र चित्रण करना बड़ा कठिन कार्य है। किसी ऐतिहासिक पुरुष के मुँह से यदि कोई भाव व्यक्त कराया जाय तो इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि वह सर्वमान्य इतिहास ग्रन्थों में दिखलाए गए उसके चरित्र के विरुद्ध तो नहीं है। इस सम्बन्ध में 'दिनकर' के 'कुरुक्षेत्र' में भीष्म पितामह के विचारों का उल्लेख करना अनुचित न होगा। जो विचार भीष्म के मुख से 'कुरुक्षेत्र' में कहलाये गये हैं वे विचार युद्ध-प्रेमी, युद्ध-वीर, स्थिर-चित्त, गम्भीर, महाबली, धनुर्धारी, पुरुषोत्तम, भीष्म पितामह के अनुरूप कदापि नहीं हैं। महाभारत का युद्ध एकमात्र दुर्योधन की व्यक्तिगत महत्वाकांक्षा के लिए हुआ

था। शकुनि इत्यादि का जो पारस्परिक वैमनस्य था वह भी व्यक्तिगत ही था। आज के मशीन-युग के आर्थिक वैषम्य और साम्राज्यवाद से उत्पन्न उपनिवेश बसाने एवं नए-नए व्यापार-स्थल स्थापित करके विजेता राष्ट्र द्वारा शासित क्षेत्र के आर्थिक शोषण की नीति महाभारत काल में नहीं थी। इसीलिए 'कुरुक्षेत्र' में भीष्म पितामह द्वारा दमन और शोषण के विरुद्ध जन-जीवन की क्रान्ति का जयगान और युद्ध-विरोधी विश्व शान्ति का उपदेश महाभारत के उन भीष्म पितामह के अनुरूप तो कदापि नहीं है जिन्होंने शान्ति पर्व में राजधर्म और क्षत्र धर्म के विवेचन के समय इस पर जोर दिया था कि "क्षत्रिय का धर्म ही युद्ध में देह त्याग करना है। जो क्षत्रिय पृथ्वी को रुधिर रूपी जल, कटे हुए शिर रूपी तृण, हाथी रूपी पर्वत और वज्रा रूपी वृक्ष धारण करने योग्य बनाता है वही धर्मात्मा है। युद्ध ही धर्म है, युद्ध ही स्वर्ग है।" शान्ति पर्व के पढ़ने के अनन्तर 'दिनकर' के 'कुरुक्षेत्र' में भीष्म द्वारा अहिंसा का उपदेश उनके अनुरूप तो नहीं कहा जा सकता, न भीष्म के अनुरूप वहाँ भाषा ही है। छठे सर्ग में भीष्म के विचार न होकर कवि के विचार हैं अतएव वहाँ भाषा ठीक है एवं असंगति भी नहीं है। चतुर्थ एवं पंचम सर्ग में भी यदा-कदा भाषा प्रवाह मिलता है किन्तु सप्तम सर्ग (अन्तिम सर्ग) तो अधिकतर नीरस एवं शुष्क है। वहाँ भीष्म पितामह तो कवि 'दिनकर' की, कठपुतली बने हुए आधुनिक वायुमण्डल में पाले पोसे हुए आधुनिक सुधारकों की टूटी फूटी भाषा में सभी विषयों पर बोलते चले जाते हैं ॥

धर्मराज ! क्या यती भागता
कभी गेह या वन से ?
सदा भागता फिरता है वह
एक मात्र जीवन से ।

वह चाहता सदैव मधुर रस
नहीं तिक्त या लोना,
वह चाहता सदैव प्राप्ति ही
नहीं कभी कुछ खोना

प्रमुदित पाकर विजय, पराजय
देख खिन्न होता है
हँसता देख विकास ह्रास को
देख बहुत रोता है

रह सकता न तटस्थ खीभता,
रोता, अकुलाता है,
कहता, क्यों जीवन उसके
अनुरूप न बन जाता है

लेकिन, जीवन खड़ा झूझा है
सुघर एक दाचे में
अलग अलग वह टना करे
किसके किसके साचे में ?

यती का रूप जो ऊपर दिखलाया है एक पेटार्थी पलायनवादी वृत्ति वाले व्यक्ति का है। सभी साधु-संन्यासी तो वैसे नहीं होते। और न भीष्म पितामह साधु-संन्यासियों को इस दृष्टि से देखते थे जो दृष्टि ऊपर लिखे छन्दों में बताई गई है। मिताहारी, अनाहारी, स्थान-रहित, शान्त स्वरूप, जितेन्द्रिय, निर्लोभी, समदर्शी, काम-क्रोध-मोह रहित, कैवल्य मोक्ष के इच्छुक संन्यासी आज भी भारत में विद्यमान हैं। द्वापर युग में तो अधिक रहे ही होंगे। वानप्रस्थ आश्रम के अनन्तर संन्यास आश्रम में प्रविष्ट होना उन दिनों आवश्यक था। कवि का यह दिखाने का प्रयत्न कि पितामह के हृदय में संन्यासियों के प्रति किंचित् भी श्रद्धा नहीं थी उपहास्यास्पद है।

भीष्म पितामह के अत्यधिक लम्बे भाषण के ६ कवित्त एवं

२१८ छन्दों में उनके अनुरूप कही विचार नहीं मिलते न उनकी गम्भीर वाणी ही सुनाई पड़ती है। भाषण पढ़ते-पढ़ते तबियत ऊबने लगती है। भाषा कृत्रिम है अतएव कम से कम १०, १५ छन्दों में एक छोटा भाव व्यक्त हो पाया है। अवश्य विषय नया था। जो बातें कवि को स्वयं अपनी ओर से कहनी चाहिए थीं वे महाभारत के भीष्म पितामह से कहलाई हैं। अतएव भाषा अस्वाभाविक होनी ही चाहिए थी। यदि भीष्म पितामह के अनुरूप भाषा और भाव होते तो एक-एक छन्द के पढ़ने पर ऐसा मालूम होता कि घने अन्धकार में रह रह कर, पग पग पर कोई उजाला करता चला जाता है। किन्तु यहाँ तो बहुत ऊँचा, गीता में व्यक्त हुआ, कर्मयोग भी व्योम से उतर कर मिट्टी पर पड़ा दिखाई पड़ता है :—

मरा सुयोधन जमी पड़ा

यह भार तुम्हारे पाले

सभलेगा यह सिवा तुम्हारे

किस के और सँभाले ?

मिट्टी का यह भार सँभालो

बन कर्मठ सन्यासी

पा सकता कुछ नहीं मनुज

बन केवल व्योम प्रवासी

ऊँर सब कुछ शून्य शून्य है

कुछ भी नहीं गगन में

धर्मराज ! जो कुछ है, वह है

मिट्टी में, जीवन में !

सम्यक् विधि से इसे प्राप्त कर

नर सब कुछ पाता है

मृत्तिजयी के पाम स्वयं ही

आम्बर भी आता है

भोगो तुम इस भाति मृत्ति को
दाग नहीं लग पाए
मिट्टी में तुम नहीं वही
तुम में विलीन हो जाए

कढ़ने का ढंग ही तो है। मिट्टी और व्योम को जीवन (कर्मयोग) एवं सन्यास (अथवा मोक्ष) का प्रतीक मानकर चलने से व्यञ्जना में अभिवृद्धि कैसे हो सकती है? भाव न तो भीष्म के उपयुक्त और न भाषा ही चमत्कार युक्त है ऊपर गगन है, उसमें शून्य शून्य है। मिट्टी में जीवन है। जिसके पास मिट्टी है उसके पास अम्बर भी आ जाता है। शून्य शून्य भी आ जाता है। मिट्टी तुममें विलीन होनी चाहिए। तुम मिट्टी में मत विलीन होना, ये भाव आगे चलकर स्पष्ट किये जाते किन्तु जब तक २०, २५ छन्द और न पढ़े जायँ तब तक यह बात समझ में नहीं आती कि कवि का आशय आगे यह है कि मन में संयम एवं स्वार्थ-त्याग की भावना लानी चाहिए। भापा से पता चलता है कि भीष्म पितामह बेचारे बोलते बोलते और कवि चिन्तन करते-करते थक चुके हैं और भाव और भाषा दोनों ही लड़खड़ा रहे हैं, अतएव सुखद आशा पर ही आधार रखना उचित समझा जाता है—

यह क्रन्दन, यह श्रृंखला, मनुज की
आशा बहुत बड़ी है
जलता है यह मनुष्यता
अब तक नहीं मरी है

सत्य नहीं पातक की ज्वाला
में मनुष्य का जलना,
सच है बल समेट कर उसका
किर आगे की चलना

‘मनुष्यता अभी नहीं मरी है,’ बल समेट कर मनुष्य फिर आगे चलेगा’ इन वाक्यों में भाषा उच्च स्तर पर पहुँच जाती है।

मैं यह नहीं कहता कि ‘कुरुक्षेत्र’ का सुचारुरूप से श्री गणेश नहीं हुआ। मेरी राय केवल यह है कि भीष्म पितामह के अन्तिम भाषण में भाषा एवं भाव का न तो सामञ्जस्य ही है और न विचारों में गम्भीरता ही है। अन्तिम कवित्त में पितामह का एक क्षारगर्भित उपदेश है—

आशा के प्रदीप को जलाए चलो धर्मराज
एक दिन होगी मुक्त भूमि रणभीति से,
भावना मनुष्य की न राग में रहेगी लित,
सेवित रहेगा नहीं जीवन अनीति से,
हार से मनुष्य की न महिमा घटेगी और
तेज न बढेगा किसी मानव का जीत से
स्नेह-बलिदान होंगे माग नरता के एक
धरती मनुष्य की बनेगी स्वर्ग प्रीति से

‘कुरुक्षेत्र’ में भी भीष्म पितामह को शर-शैया पर शर-विद्ध पड़े दिखाया गया है। शर-शय्या पर पड़े पड़े युद्धवीर, पराक्रमी, युद्ध-प्रेमी, भीष्म की अहिंसा एवं युद्ध-विरोधी नीति द्वारा विश्व-शान्ति एवं विश्व-प्रेम की आशा करना एक अनौचित्य के अतिरिक्त और क्या है? क्या अन्तिम समय में भीष्म पितामह बौद्ध हो गये थे? अथवा जैन धर्म की दीक्षा ले ली थी?

जो उपदेश पितामह के मुख से अनुचित प्रतीत होता है वही उपदेश यदि कलिङ्ग-विजय के अनन्तर अशोक द्वारा दिया जाता तो स्वाभाविक होता एवं अशोक के अनुरूप ही कहा जाता। इसीलिए ‘अशोक’ में पड़े हुए निम्नलिखित छन्दों की यहाँ सहसा याद आ जाती है:—

भरदो जीवन के रन्ध्रा में,
शिल्पी ! युग युग के अमर गान,
जिनकी मधुमय स्वर लहरी से
हों सुखी विश्व के थके प्राण
पल्लवित करो तुम बोधि वृक्ष
जड़ वैरद्वेष की लपटों पर
पीड़ा के गह्वर में भर दो
चिर कल्याण का आलोक शिखर

× × × ×

परिजन-सेवा से फूट पड़े
पुरजन-सेवा की भी धारा
मानव विमुक्त होकर तोड़े
हिंसा प्रतिहिंसा की कारा

× × × ×

जब जीवन के स्वर भटकेंगे
बेसुर प्रतिकूल दिशाओं में
जब द्वन्द्व दाह भर जाएगा
जन मन की अभिलाषाओं में

तब तार तार जोड़ता हुआ
करता युग युग का गरल पान,
जन-मन की बशी में भरता
वह स्नेह-प्रीति के मधुरगान
सावता हुआ स्वर जीवन के
आकर कोई गायक महान
छेड़ेगा मीठी तान एक
भूमेगे जन के विपुल प्राण ।

गूँथेगा वह अपनी लय से
उर उर के बिखरे प्रीति हास

प्रत्येक अधर में भर देगा
नव-जीवन की सम्मिलित प्यास

× × × ×

किसी महान् व्यक्ति की भाषा, अस्वाभाविक पद-प्रयोग से बचकर, बोलचाल के साधारण शब्दों से पृथक् होकर, भव्य अवश्य होनी चाहिए और भाषा तभी भव्य हो सकती है जब छन्द शब्दाडंबर से रहित हो परन्तु गंभीर भाव पर आश्रित हो। गंभीर एवं गहन भावों के लिए कवि को प्रौढ़ विचार शक्ति की आवश्यकता होती है।

अतएव सजीव कविता के लिए औचित्य, भाषा-प्रवाह, प्रसंगा-नुकूल ध्वनि-योजना, उपयुक्त स्थल पर शब्द-स्थापना एवं व्यक्ति के अनुरूप भाव और भाषा से भी अधिक कवि के प्रौढ़ विचारों की आवश्यकता है। जिस भाषा-शैली की नींव प्रौढ़ विचारों पर नहीं रखी गई वह शैली अधिक समय तक चल नहीं सकती। वह शैली उस लता के सदृश है जो किसी सूखे ढूँठ के सहारे ऊपर चढ़ती चली जाती है और ढूँठ के गिर पड़ने पर स्वयं भी धराशायी होकर सूख जाती है। प्रौढ़ विचारों के बिना, सुन्दर शब्दों का आडंबर, उन आभूषणों के सदृश है जो प्राणहीन नर-कङ्काल के ढाँचे पर रख दिए गए हों। अतएव काव्य में सजीवता लाने के लिए विचारों की मौलिकता एवं प्रौढ़ता भी अनिवार्य है। सुन्दर एवं प्रौढ़ विचारों पर आधारित छन्द का एक एक शब्द सुनने या पढ़ने के अनन्तर भी बड़ी देर तक कानों में गूँजता रहता है और सुवासित पुष्प की सुगंध जिस प्रकार सूँघने के बाद भी बड़ी देर तक आती प्रतीत रहती है उसी भाँति प्रौढ़ एवं मौलिक विचारों पर आधारित छन्द के शब्द बहुत दिनों तक हृदय को तरंगयित करते रहते हैं।

अनुक्रमणिका

द्वितीय खण्ड—भाग ३

अकबर (शायर) ४२३, ४३६	कन्हैयालाल पोद्दार (सेठ) ३८८
अग्नि पुराण ४२०	करील ४०६ से ४५१ तक
अन्तिम चरण (छन्द का) ५१२	कवि प्रिया ४६७
से ५२०	कवि रहस्य ४८७
अमीर सीनाई ४०५	काणे महामहोपाध्याय ४६६
अमृतराय ४४२	काल मार्क्स ४३७, ४३८, ४३९,
अलंकार सर्वस्व ३८६	४४७, ४४८
अशोक (काव्य) ५२०, ५२७	काव्य कल्पद्रुम ३८८
अष्टछाप ४६८	काव्य मीमांसा ४७२
आरनलड (मैथ्यू) ४७३	काव्यादर्श ४७२
आर्यावत्ते ३४६ से ४०८, ४४३	कीट्स ४०६, ४२६
आली (शायर) ४६५	कुरुक्षेत्र ५१५ से ५२६ तक
इमैजिस्ट स्कूल ३४७	कुवलयानन्द ३८६
इलाचन्द्र जोशी ४२७	कृष्णदास (भक्त) ५११
इस्लाह ४६४, ४६५, ४६६	केदार ४४२
उज्ज्वल नीलमणि ४८६	केशवदास (आचार्य) ४८३ से
उद्धव शतक ५०४, ५०७	४८६, ४८७
उदयशकर भट्ट ४४२	क्रोचे ४७१
उन्मुक्त ३३८	गीता ४६६, ५००, ५०३, ५२४
एजरा पाउण्ड ३४७ ।	गीतिका ५०६
एडलर ४७३, ४७५	गुरुभक्तसिंह ४२६
एरिस्टाटल ४७०, ४७३	गोपालशरणसिंह ४०६
एलिङगटन (रिचर्ड) ३४७	गोर्की (मैक्सिम) ४७७
अञ्जल ४०६ से ४५१	

गोस्वामी (तुलसीदास) २६१, ३७३, ४८३, ४८८, ४६०, ४६१, ५०५	नूह नारवी ४१५ नैषध चरित ३६३, ४०४ पद्माकर ५०५
गंगानाथ झा (महामहोपाध्याय) ४६७	पन्त (पं० सुमित्रानन्दन) ३१८, ४२४, ४२७, ४४७ और ४६४
चन्द्रालोक ४१६	परमानन्ददास (भक्त) ४६८
छायावादी ४२६ से ४२८	पांडव यशोन्नु चन्द्रिका ३७०
जलील (उस्ताद) ४६५	पुनर्वाचन ४६१ से ४६७
जुंग ४७३, ४७५	पुराण ४६७, ५०३, ५०६
जेनसन ४२५-४२६	पोप (कवि) ४७०
जोन क्ल यर ४२५	प्रगतिवाद का स्वरूप ४३५ से ४५१
जौनसन (डाक्टर) ४१७	प्रगतिशील साहित्य ४७६ से ४७८
टालस्टाय ४७८	प्रलय सृजन ४५२ से ४६०
टैनीसन ४६६, ४६७	प्रसगानूकूल शब्द स्थापना ५०३ से ५११
तुलसीदास (देखो गोस्वामी)	प्रियप्रवास २७०, ३०४ से ३३७, ३८०, ५०८
ट्रारिका प्रसाद (मिश्र) ४६१ से ५०३	प्रेमचन्द ४७८
द्विवेदी (युग) ४२१, ४२२, ४२३, ४४४	फ्रायड ४७३, ४७५
दिनकर ५१५, ५२१	फिलिन्ड (एफ० एस) ३४७
देव ५१४	बच्चन ४२८
धर्मेन्द्र ब्रह्मचारी ३०४	बापू (काव्य) ३३८ से ३५८, ४५३
ध्वनि योजना ४८३ से ४६४	बिहारी ४६४
नगेन्द्र (प्रोफेसर), २७०, २८६ ४२५	वृन्दावनलाल शर्मा ४४३
नवीनचन्द्र सेन २८१, ५०७	ब्रह्मदत्त शर्मा (प्रोफेसर) ३३८
नादशक्ति ३२१, ४५३, ४८३	भरतमुनि ४२३
निराला ४२७, ४६३, ४५४, ५०६	भामह ४७२
नूरजहाँ ४२६	

भोजराज ४२०	रामायण (वाल्मीकीय) २६२
मम्मट ४७२	रूपगोस्वामी ४८६
महादेवी वर्मा ४१२, ४१४, ४२४, ४६४ और ४८७	लालचूनर ४०६ से ४५१
महाभारत ४६६, ५०३, ४२२, ५२५	विजनवती ४२७
महावीरप्रसाद द्विवेदी ३५७, ४२१, ४२२, ४२३, ४४४, ४७०	विश्वनाथ ४६७, ४७०
माइकैल इ जिलो ४७१	वैदेही बनवास ३१५
माखनलाल चतुर्वेदी ४२८, ४६२	शब्द चयन ४६४
मुसद्दस (मौलाना हाली) ४२३	शब्दों के पर्याय ४६८
मैथिलीशरण गुप्त २६६ से ३०३, ४६१, ४६२, ५०७	शिलर (जर्मन कवि) ४२५
मोहनलाल महुतो-वियोगी ३५६ से ४०८	शिवदानसिंह चौहान ४४२
युगवाणी ४४७	शिवमंगलसिंह सुमन ४४६, ४५२ से ४६० तक
युगान्त ४२४	शृंगार प्रकाश ४२०
रत्नाकर (श्री जगन्नाथदासजी) ५०३	श्रीधर पाठक ४२४
रसखान ४६४	शैली (कवि) ३४६
रसगगाधर ३६६, ४७२, ४७३	साकेत २६६ से ३०३, ४६१, ५१५
रसिक बिहारी ५१४	साहित्य (व्याख्या) ४७०
राजशेखर ४७२	साहित्य दपण ३८८, ४६६, ४७३
रामचन्द्रिका ४८३ से ४८६	सियारामशरण गुप्त ३३८ से ३५८, ४५३
रामचरितमानस ४८३, ४८८, ४६१, ४६४, ४६६	सीताराम (लाला) ५११
राम दहिनि मिश्र ३६४, ३६५, ३७०, ३८१, ३८६, ३८६ और ३६६	सूरदास ५११
रामदास (समर्थ गुरु) ४७१	सैलिनकोर्ट (ई० डी) ३२७
रामविलास शर्मा (डाक्टर) ४४२	हरिऔधजी ३०४ से ३३७
	हर्ष (श्री) ३६३, ४०५
	हिन्दी का विराट रूप ४७८ से ४८०
	होरेस ४७०

शुद्धि पत्र तृतीय भाग

पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
१७१	२०	अप्रयुक्त	अनुपयुक्त
२८४	१६	भा	भी
२६४	६	लिखित	लिखित वर्णन
२६७	११	सीता का	सीता की
२६७	१२	वर्णन	वर्णन
२८६ से २८६			
और २६८		कौशिल्या	कौसल्या
२६६	१०	रहा	रही
३००	१८	निज	निजी
३०१	१३	आश्चर्य	आश्चर्य
३०३	२१	हा	ही
३०४	१४	विभूषण	विभूषण
३१३	२४	प्रशशा	प्रशसा
३१४	१७	हूये	हुए
३२०	(ख ७)	यथाचिता	यथोचिता
३३२	१६	वैठाल	वैठा
३४०	२२	प्रतक्षण	प्रतीक्षण
३४१	१६	नहीं	कहीं
३६८	१	कावू	काव्य
३७८	७	देना	देता है
३८६	२४	सदेह	सदेह
३६१	३	करने का	करने की
४०४	११	सागर	नैपथ

(२)

४१४	१	अभिध्याक्ति	अभिव्यक्ति
४१४	१४	अर्पित	अर्पित
४१५	६	गूँ धे	गूँ धे
४१६	२५	ह्रा	ह्री
४३६	१०	वैद्य	वैद्
४३६	१२	सगवाद्	संघवाद्
४४३	६	तो	और
४७३	२५	एडल	एडलर
५०१	१३	ललित	ललिता
५०८	८	शब्दों	शब्दों
५१२	(अंतिम)	चिन्ताकर्षक	चिन्ताकर्षक
५१३	१५	चरणा	चरणों
	२५	रीति काली	रीतिकाल
५१४	(अंतिम)	राने	सांचे
५१८	१	सोखत	सोखता
५२४	१२	जमी	जमी
५२५	१२	जाते	जाते हैं
५२६	२४	स्वभाविक	स्वाभाविक
